

Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst zu haben. Sämtliche verwendete Quellen sind im Text und im Literaturverzeichnis nachgewiesen.

Stuttgart, den 20. Oktober 2006

Miriam Zimmermann

Vorwort und Themenabgrenzung

Gegenstand dieser Diplomarbeit

Der Film „Maimouna – la vie devant moi“ entstand im Frühjahr 2006 an der Hochschule der Medien in Stuttgart. Es handelt sich um einen 60-minütigen Dokumentarfilm über das Leben und die Arbeit einer jungen Frau, welche gegen die Tradition der weiblichen Beschneidung in Afrika kämpft.

Gedreht wurde der Film im Januar und Februar in Burkina Faso, Afrika und konnte nach weiteren 4 Monaten im Juni 2006 erfolgreich fertig gestellt werden.

Meine Arbeit bei diesem Projekt umfasste die Postproduktion des Filmes, also alle Arbeitsschritte, die nach Drehende bis zur Fertigstellung des Filmes anfallen. Hierzu gehört vor allem der Schnitt als gestalterisches Element, aber auch die hierfür notwendige technische Umsetzung. „Maimouna – la vie devant moi“ wurde in HDV 720/25p gedreht, was nicht mit dem uns zur Verfügung stehenden Schnittsystem Final Cut Pro 5 verarbeitet werden konnte.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit werde ich auf die gestalterischen und technischen Aufgabenstellungen und deren Lösungen bei der Postproduktion eingehen, und damit meine Arbeit an diesem Film darstellen.

Bei diesem Projekt führte Fabiola Maldonado Regie und Ulrike Sülzle die Kamera, das Buch hatten sie ebenfalls zusammen entwickelt. Über die Kameraarbeit zu diesem Film schrieb Ulrike Sülzle eine separate Diplomarbeit.

Den Ton gestaltete Jasmin Reuter, weshalb ich dieses Kapitel außen vor lasse, obwohl er eigentlich auch Teil der Postproduktion bildet.

Da wichtige Entscheidungen von allen Beteiligten zusammen getroffen wurden und auch die Gestaltung des Filmes in enger Zusammenarbeit mit der Regie stattfand, wird der Begriff „wir“ in dieser Arbeit repräsentativ für das oben genannte Team verwendet.

Der vollständige Name der Protagonistin ist Maïmouna Ouedraogo, sie wird in dieser Arbeit vereinfacht mit Maïmouna bezeichnet werden.

Inhaltsverzeichnis

Erklärung.....	1
Vorwort und Themenabgrenzung.....	2
Inhaltsverzeichnis.....	3

1 Einleitung

1.1 Wie alles begann.....	5
1.2 Persönliche Faszination für diesen Film.....	6

2 Das Genre Dokumentarfilm

2.1 Die Suche nach einer Definition.....	7
2.1.1 Sub- und Mischformen.....	7
2.1.2 Künstlerische Freiheit.....	8
2.1.3 Glaubwürdigkeit.....	8
2.2 Subjektivität.....	9
2.3 Persönliche Voraussetzungen zum Schneiden von Dokumentarfilmen.....	12

3 Gestaltung

3.1 Die ersten Schritte.....	13
3.1.1 Sichten des Materials.....	13
3.1.1.1 Die Methode.....	13
3.1.1.2 Auswertung der Vorgehensweise.....	14
3.1.2 Projektorganisation in Final Cut Pro.....	17
3.2 Montage im Dokumentarfilm.....	19
3.2.1 Definition Montage.....	19
3.2.2 Kontinuität.....	20
3.2.2.1 Innersequentielle Schnittmuster.....	20
3.2.2.2 Transsequentielle Schnittmuster.....	21
3.2.3 Der Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilmmontage.....	22
3.2.4 Montagemittel bei Maïmouna – la vie devant moi.....	23
3.3. Dramaturgie im Dokumentarfilm.....	26
3.3.1 Die Bedeutung eines Konzeptes.....	26
3.3.2 Das Konzept dieses Filmes.....	27
3.3.3 Das Finden der Erzählstruktur.....	29
3.3.4 Testpublikum.....	33
3.3.5 Übersicht - der Dramaturgische Aufbau.....	35

Inhaltsverzeichnis

4 Technik - HDV

4.1 High Definition und HDV.....	36
4.2 Die Standards 720p und 1080i.....	38
4.2.1 Interlaced.....	38
4.2.2 Progressiv.....	40
4.2.3 Progressiv with segmented Frames.....	41
4.3 MPEG.....	42
4.3.1 Grundlagen der Bewegtbildkompression.....	42
4.3.2 Intra-Frame Komprimierung.....	42
4.3.3 Inter-Frame Komprimierung.....	43
4.4 HDV - Schnitt im NonLinearenEditingSystem.....	44
4.4.1 Natives HDV Edting.....	44
4.4.2 Nicht-Natives HDV Editing.....	45
4.5 HDV Workflow bei diesem Projekt.....	46
4.5.1 Gründe für 720/25p.....	46
4.5.2 Die Problemstellung und deren Lösungen.....	47

5 Sprache

5.1 Schnitt in fremder Sprache.....	49
5.2 Die Vorgehensweise.....	50
5.2.1 Übersetzung vor Ort.....	50
5.2.2 Sichten und Transkription.....	50
5.2.3 Voice Over.....	51
5.2.4 Untertitelung mit AVID.....	52
5.2.5 Lesbarkeit.....	52
5.2.6 Untertitel oder Synchronsprecher.....	52
5.2.7 Lösungsvorschlag zum Schneiden in fremden Sprachen.....	53

6 Schlusswort.....	54
--------------------	----

7 Quellennachweis.....	56
------------------------	----

8 Anhang.....	58
---------------	----

1.1 Wie alles begann

Schon immer hatten mich die unterschiedlichsten Kulturen der Welt, die Natur und Reisen sehr fasziniert und mein Wunsch war es, Dokumentarfilme zu machen. Daraus ergab sich schließlich auch mein Weg über die Hochschule der Medien, jedoch noch ohne genau zu wissen, was exakt meine Rolle im Entstehungsprozesses eines Filmes sein würde. Während meines Studiums merkte ich, wie mich die Möglichkeit, anhand der Montage filmisch Geschichten erzählen zu können, faszinierte. Ich schnitt zunächst Konzerte, kurze Dokumentationen, sowie Kurz- und Imagefilme neben meinem Studium.

Doch mein großes Ziel blieb immer das Selbe: Hinaus in die Welt gehen, interessante Menschen finden, fremde Kulturen und Natur zu erleben und Filme darüber zu machen.

Ich wusste schon lange von dem Film, den Fabiola Maldonado und Ulrike Sülzle planten. Das Thema war mir nur in groben Zügen bekannt und dass er in Afrika gedreht würde. Ende Dezember 2005 kamen die beiden auf mich zu und fragten, ob ich Interesse daran hätte, ihren Dokumentarfilm zu schneiden. Gedreht würde auf HDV, die Schnittzeit: sollte etwa einen Monat betragen.

Ich war gespannt und aufgeregt, denn einen Film in dieser Länge hatte ich bis dahin noch nicht geschnitten. Doch genau dies war immer mein Ziel gewesen – einmal an einem „richtigen“ Film mitzuarbeiten. Besonders die Montage eines Dokumentarfilms, bei der Auflösung und Dramaturgie nicht zuvor durch ein detailliertes Storyboard festgelegt sind, stellte ich mir sehr spannend vor.

Die Bedingungen, als Cutterin ein vorgegebenes Konzept gestalterisch umzusetzen empfand ich als sehr realitätsnah und eine gute Gelegenheit dafür, dies für mein späteres Berufsleben zu üben. Eine Produktion unterliegt immer auch bestimmten technischen Bedingungen unter welchen sie durchgeführt werden soll.

Bei dieser Produktion forderten Formatwahl und technische Voraussetzungen immer wieder unser Improvisationstalent und technisches Wissen. Für mich als Cutterin und zukünftige Medientechnikerin ist es sehr wichtig, mich qualifiziert mit der Technik auszukennen, mit welcher ich täglich arbeite.

Nicht nur künstlerisch zu Schaffen, sondern mich mit den Produktionsabläufen und daraus resultierenden Problemen auseinanderzusetzen, stellt für mich immer wieder eine interessante Herausforderung dar. Wer mit Technik zu tun hat, weiß dass immer Schwierigkeiten auftreten und man sich im Berufsleben als Cutter besonders dann qualifiziert, wenn man technische Probleme selbst lösen kann.

All diese Überlegungen führten dazu, dass ich diese Aufgabe gerne annehmen wollte. Dass ich mit der Postproduktion dieses Films auch mein Diplom machen sollte, stand zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest.

Dies ergab sich erst später aus dem langen gestalterischen Prozess und den technischen Problemstellungen, welche wir zu überwinden hatten.

1.2 Persönliche Faszination für diesen Film

Mittelpunkt dieses Dokumentarfilmes bildet nicht nur ein Thema, sondern ein Mensch.

Ich fand diese Herangehensweise sehr geeignet, um das Thema Beschneidung, welches an sich auf viele sehr abschreckend wirkt, dem Zuschauer näher zu bringen.

Der Film sollte sehr sensibel die Geschichte einer jungen und außergewöhnlichen Frau erzählen, ihre persönliche Heilung und ihren Kampf für eine bessere Zukunft. Ein einfühlsamer Film, welcher nicht faktisch die Grausamkeit der Beschneidung beleuchtet oder den Zeigefinger erhebt, sondern viel tiefgründiger das gesamte Gesellschaftssystem beleuchtet und die Gründe aufzeigt, warum der soziale Wandel so schwierig ist.

Durch die Teilnahme am Leben einer betroffenen Frau wird dem Zuschauer das Thema der Beschneidung und dessen Tragweite vor Augen geführt. Es ist jedoch ein sehr hoffnungsvoller Film, der die Erfolge der Aufklärungsarbeit aufzeigen möchte und erahnen lässt, wie die Zukunft in Burkina Faso ohne Beschneidung aussehen könnte.

Ich bin überzeugt davon, dass ein Film, welcher von einem Menschen mit seinem ganz individuellen Weg und seinem Schicksal erzählt, für andere immer interessant ist.

Aus der groben Konzeption einen stimmigen und emotionalen Film zu machen, sah ich als eine interessante Arbeit und Chance.

Auf genauere Aspekte der Konzeption und deren Umsetzung, sowie die Weiterentwicklung werde ich im Folgenden eingehen.

2 Das Genre Dokumentarfilm

2.1 Die Suche nach einer Definition

Der Dokumentarfilm „Maimouna – la vie devant moi“ bildet den Gegenstand dieser Diplomarbeit. Im Folgenden werde ich deshalb auf die Eigenschaften eingehen, welche einen Dokumentarfilm auszeichnen und aufzeigen, dass eine eindeutige Definition selbst den Dokumentaristen schwer fällt.

Für den Dokumentarfilmregisseur Thomas Schadt geht es beim Dokumentarfilm um nonfiktionale Realität, das Dokumentieren des real stattfindenden, nonfiktionalen Lebens. Erstes Gebot sei dabei, Realität so zu dokumentieren, dass sie authentisch und deshalb für den Zuschauer glaubwürdig sei. Der Begriff „Dokumentarfilm“ bezeichne für ihn in erster Linie eine Gattung. Er bilde mit seiner grundsätzlichen Definition „Nonfiktion“ den Gegenpol zum Spielfilm mit der grundsätzlichen Definition „Fiktion“. Gleichzeitig sei der klassische Dokumentarfilm, damit gemeint seien Filme mit ausgewiesener persönlicher Handschrift des Autors, selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden ¹

Es gibt vor allem im Fernsehen eine Vielzahl an Subformen, deren hauptsächliches Ziel es ist, den Zuschauer zu unterhalten. Sie geben sich mit einer stärkeren Oberflächlichkeit zufrieden und haben wenig journalistischen Hintergrund aufzuweisen. Ebenso lässt sich beobachten, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Non-Fiktion fließender werden, und sich Dokumentar- und Spielfilmelemente immer mehr mischen.

2.1.1 Sub- und Mischformen

Doku Soaps und Reality TV bedienen sich beispielsweise eindeutiger Spielfilmelemente. Ihre Dramaturgie verlangt ein Happy End und das Interesse des Zuschauers muss über die Werbepausen und Folgen einer Serie hinweg mit so genannten „Cliff Hängern“ aufrechterhalten werden. Der dadurch entstehende Seriencharakter ähnelt sehr stark der von Seifenoperen. Oft geht es um die Beobachtung normaler Menschen in Situationen, die nicht ganz alltäglich sind. Dramaturgischen Stoff dazu liefern Konfliktsituationen, in denen sich die Protagonisten befinden. Häufig ist es dem Zuschauer nicht bewusst, dass diese mehr oder weniger inszeniert werden. Doku Soaps dienen eigentlich mehr der Unterhaltung als der Information.

Als moderne Erzählform gilt auch das Doku-Drama.² Dokumentar- und Spielfilmformen werden hier gemischt, szenisch Nachgespieltes wird durch dokumentarisches Material, wie zum Beispiel Nachrichtenbilder und Zeitzeugenberichte ergänzt. Doku-Dramen werden vor allem für die Darstellung geschichtlicher Ereignisse eingesetzt. Sie sollen dem Zuschauer durch die Darstellung des subjektiven Fühlen und Erlebens des Protagonisten einen anderen, mehr subjektiven Blickwinkel auf das Geschehen ermöglichen.

Als Beispiele des Doku-Drama gelten „Casablanca“ (1942), „Todesspiel“ (1942).

¹ vgl. Schadt, 2002, S. 21ff.

² vgl. zum folgenden Abschnitt: <http://www.mediaculture-online.de/Dokudrama.440.0.html>

2.1 Die Suche nach einer Definition

In „Journal 1870/71“ wurde über den Deutsch-Französischen Krieg so informiert, als habe es damals schon Kriegsberichterstatter im Fernsehen gegeben und die historischen Fakten re-inszeniert.

Ebenso findet man aber auch Spielfilme, die sich dokumentarischer Elemente bedienen. Forrest Gump zum Beispiel wurde durch dokumentarisches Archivmaterial in der Szene ergänzt, wo Gump John F. Kennedy trifft. Dieses wurde durch aufwendige Bildbearbeitung in den Film eingebaut.

Häufig soll in Spielfilmen auch eine Handkamera fiktionalen Handlungen einen realistischen oder dokumentarischen Charakter verleihen. Lars von Trier hat dies beispielsweise in Breaking the Waves umgesetzt.

2.1.2 Künstlerische Freiheit

Heutzutage muss sich ein Regisseur viele Gedanken darüber machen, wie ein Stoff aufbereitet und dem Zuschauer zugänglich gemacht werden kann und wie er dessen Aufmerksamkeit bei dem heutigen Unterhaltungs- und Informationsangebot überhaupt aufrecht erhält.

Mischformen bieten hierfür gute Gelegenheit und stellen an sich keine Bedrohung sondern eine große Chance für den Dokumentarfilm dar. Sie werden von vielen Filmschaffenden sogar als große künstlerische Freiheit empfunden.

So schreibt Kay Hoffmann über den Dokumentarfilm im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit:

„Generell lässt sich feststellen, dass sich der Gegensatz von Fiction und Non-Fiction auflöst und sich immer neue hybride Formen entwickeln. Dies ist eine große Chance für das Dokumentarische.“³

Andres Veiel führt dies noch weiter:

„Warum diese Angst vor der Fiktionalisierung? Für mich ist es befreiend, mit Formen spielen zu können“⁴

2.1.3 Glaubwürdigkeit

Thomas Schadt betont jedoch, dass es unbedingt erforderlich sei, die gewählten Mittel so einzusetzen, dass sie auch für den ungeübten Zuschauer zuzuordnen sind und „lesbar“ bleiben.⁵ Wer im Dokumentarfilm inszeniert, sollte dies erkennbar machen. Alles andere sei eine bewusste Täuschung, die eine Schwächung der Glaubwürdigkeit zur Folge habe. Seiner Meinung nach erweckt dies beim Publikum Müdigkeit und Misstrauen, und das auch emotional.

Laut einer Umfrage am Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart, wird der Begriff der Glaubwürdigkeit als unbedingte Voraussetzung genannt, um mit einem Dokumentarfilm qualitativ erfolgreich sein zu können.

³ <http://www.mediaculture-online.de/Dokumentarfilm.427.0.html>

⁴ Schadt, 2002, S. 18

⁵ vgl. zum folgenden Abschnitt: Schadt, 2002, S. 19ff

Da fast alle Dokumentarfilmer glaubwürdig sein wollen, ist ihr eigentlicher Auftrag festgeschrieben. Auftraggeber ist der Zuschauer mit seinem Glauben an das Dokumentarische als Abbild von etwas Realem.

Ich schließe mich gerne Schadts Meinung an, alle Aspekte der Arbeit an einem Dokumentarfilm dem Ziel zu unterwerfen, dieses entgegengebrachte Vertrauen nicht zu enttäuschen.

2.2 Subjektivität

Es gilt an dieser Stelle zu hinterfragen, ob es überhaupt möglich ist, in einem Dokumentarfilm die Realität wirklich wahrheitsgetreu darzustellen. Ein sehr interessantes Zitat von Clemens Kuby soll hierfür als Diskussionsgrundlage dienen:

*„Den einzigen Film, den ich als Dokumentarfilm, im alten dokumentarischen Sinne, akzeptieren würde, ist der, den die Überwachungskamera im Bankschalter aufnimmt.“*⁶

Laut dieser Aussage erscheint es eigentlich unmöglich, einen authentischen und glaubwürdigen Film zu machen. Diesem Zitat liegt die Annahme zugrunde, dass die Aufzeichnung des Bankschalters an einem Stück und ohne Auslassung erfolgt.

Der Konflikt für mich als Filmemacherin und Cutterin eines Dokumentarfilms besteht demzufolge aus zwei Aspekten: zum einen authentischen Film machen zu wollen, zum anderen diesen aber aus vielen kleinen Stücken zusammenfügen zu müssen. Zum Glück führt er sein Zitat mit folgendem Satz weiter:

„Was hat dieser Film mit Kunst zu tun? Nichts!„

Diesem Zitat stellt Kuby die Überlegung voran, dass ein Dokumentarfilmer ein Künstler ist, ebenso wie ein Maler. Malt dieser die Berge rot oder blau, obwohl sie in Wirklichkeit vielleicht braun oder grün sind, ist dieser doch auch kein Lügner oder Manipulator, sondern eben ein Künstler, welcher die Realität interpretiert.

Der englische Dokumentarfilmpionier John Grierson spricht deshalb meiner Meinung nach richtig vom

*„Dokumentarfilm als kreative Bearbeitung der Realität“.*⁷

Ein Film kann also niemals die gesamte Wahrheit wiedergeben. Er kann immer nur ein Ausschnitt und eine Interpretation der Realität sein und unterliegt in jedem Fall der Subjektivität der Filmemacher.

Im Folgenden möchte ich dazu noch einige Überlegungen anführen.

⁶ Schadt, 2002, S.17

⁷ <http://www.mediaculture-online.de/Dokumentarfilm.427.0.html>

2.2 Subjektivität

Schon wenn das Buch für den Dokumentarfilm geschrieben wird, grenzt man ein Thema ein und legt seine Aussage fest. Im Falle unseres Filmes ist das übergeordnete Thema „Beschneidung von Frauen in Burkina Faso“.

Das Ziel besteht darin, dem Zuschauer aufzuzeigen, warum sich diese Praxis trotz der Aufklärungsarbeit immer noch hält.

Steht das Thema fest, konzentriert man sich also auf einige wenige Situationen der gesamten Realität, welche sich besonders dafür eignen, dieses darzustellen. Man sucht sich einen sympathischen und kameratauglichen Protagonisten, welcher die Botschaft gut vermitteln kann und mit dem sich der Zuschauer später identifizieren soll. Auch im Dokumentarfilm wird also „gecastet“. Es findet sozusagen ein ständiger Prozess der Selektion aus der gesamten Realität statt und es wird immer nur ein kleiner Ausschnitt davon gezeigt.

Zurück zum Bankschalter: Die Aufnahme erfolgt an einem Stück. Des weiteren sind sich die Menschen nicht bewusst darüber, dass sie in diesem Moment von einer Kamera aufgenommen werden und verhalten sich demzufolge ganz natürlich. Die meisten Menschen sind vor einer Kamera zunächst befangen. Man kann beim Drehen folglich nicht annehmen, dass eine Situation genau so abläuft, wie sie sich in der Realität ereignen würde und selbst wenn nicht inszeniert wird, tragen verschiedene Faktoren zu einer Verfälschung der Realität bei.

In den 60er Jahren hatte sich der Stil des „Direct Cinema“ etabliert. Zielsetzung der Dokumentarfilmer war es, „näher“ am Protagonisten zu sein und mit der handlicheren

Technik die Bilder direkter und unauffälliger einfangen zu können. Sicherlich gibt es auch „dokumentarische“ Aufnahmen vor dieser Zeit. Diesen wird jedoch vorgeworfen, dass immer eine Szene ausgewählt und inszeniert werden musste.

Klaus Kreimeier schreibt dazu:

„Bis etwa 1960 war ein nicht inszenierter Dokumentarfilm aus technischen Gründen gar nicht möglich. Wo immer ein ‚Filmemacher‘ auftauchte und seinen kompakten, schwerfälligen Maschinenpark hinpflanzte, verwandelte er die Szene in ein Dreh-Set.“⁸

Heutzutage ist dies sicherlich einfacher geworden, denn man ist mit modernen Kameras durchaus noch beweglicher, als es 1960 der Fall gewesen war. Jedoch wage ich zu bezweifeln, dass besonders in einem Land wie Burkina Faso, Afrika die Aufnahme „unauffällig“ geschehen kann. Die Menschen in ländlichen afrikanischen Gebieten sind noch weniger an Technik gewöhnt als wir. Deshalb ist es nicht möglich, mit einem Kamerateam aufzutauchen und dabei kein Aufsehen zu erregen.

Ganz besonders deutlich merkte ich dies in einer Szene, in welcher Maimouna sich mit ihren Freunden trifft. Im Hintergrund tummelten sich dutzende von schaulustigen Kindern, die das Geschehen neugierig beobachteten. Ich nahm sie als deutlichen „Spiegel der Kamera“ wahr und beschloss, diese Szene aufgrund ihres Charakters nicht in den Film zu schneiden, da sie sehr inszeniert wirkte.

Kamerafrau und Regisseurin erzählten mir auch, wie viel Zeit es gebraucht hatte, bis sich die Geschwister von Maimouna filmen ließen und sich vor der Kamera ganz natürlich verhielten.

⁸ www.mediaculture-online.de/Direct_Cinema.433.0.html

2.2 Subjektivität

Die Echtheit dieser Aufnahmen ist kaum zu bezweifeln und war lediglich dadurch möglich, dass das Filmteam während der gesamten Drehzeit immer mit der Familie zusammengelebt und so das nötige Vertrauen zu ihnen gewonnen hatte. Der Grundsatz des Direct Cinema, „beim“ und nicht „neben“ dem Protagonisten, ist hier sehr gut zu erkennen.

Beim Aufnehmen des Materials schleicht sich immer Subjektivität ein, indem der Kameramann oder wie in unserem Fall, die Kamerafrau in ihrer Wahrnehmung durch ihre persönliche Einstellung beeinflusst wird. Welche Bilder sie für wichtig hält, welche Details sie aufzeichnet und wie sie bestimmte Emotionen einfängt, kann wiederum als eine Begrenzung der Wirklichkeit angesehen werden.

Nach dem Dreh findet nochmals ein langwieriger Prozess der Selektion statt, an dem ich persönlich als Cutterin beteiligt bin. Es gilt auszuwählen, was wesentlich und was unwesentlich, was „stark“ und was „schwach“ ist, welche Teile des Materials ich weglassen und welche ich in den Film nehme. Dabei spielt dann wiederum meine eigene Subjektivität eine bedeutende Rolle.

In unserem Fall, bei 25 Stunden gedrehtem Rohmaterial und einer Filmlänge von 60 Minuten, entspricht das ausgewählte Material nur einem Fünfundzwanzigstel der ohnehin schon „vor - ausgewählten Realität“

Möchte man die Realität so authentisch wie möglich darstellen, sollte man sich der vorangegangenen Überlegungen bewusst sein, diese jedoch nicht ausschließlich als Begrenzung der eigenen Handlungsfähigkeit sehen.

Einen Cutter sollte die künstlerische Freiheit, die ihm das Material bietet, immer noch erfreuen.

Als Medienmacherin bin ich mir jedoch über die Manipulierbarkeit des Materials im Klaren. Ich halte es deshalb für unerlässlich, mich selbst sehr intensiv mit dem Thema zu beschäftigen und alle Sachverhalte genau zu verstehen, damit sich keine Fehler aus Unwissenheit einschleichen können.

Bei der Arbeit an diesem Film fühlte ich mich nicht nur dem Zuschauer gegenüber verantwortlich, sondern wollte auch der Protagonistin und ihrer Arbeit, welche mich persönlich sehr stark beeindruckt haben, unbedingt absolut gerecht werden.

Maïmouna stellt für mich eine unglaublich starke junge Frau dar, die im Stande ist, auch in schwierigen Lebenslagen nicht aufzugeben. Sie weiß, dass es für sie zu spät ist und trotzdem kämpft sie selbstlos und unermüdlich gegen die Beschneidung und für ein besseres Leben der Frauen in Burkina Faso.

Auch Thema und Aussage des Filmes, warum es Beschneidung im Jahr 2006 immer noch gibt, stellten für mich einen sehr ernstzunehmenden Sachverhalt dar. Diesen wollte ich meinem Zuschauer eindringlich vermitteln und ihn nicht an der Authentizität zweifeln lassen.

Und schließlich lag es in meinen Händen, beim Schnitt der 3-jährigen Vorarbeit zu diesem Film gerecht zu werden. Ich wollte mich hierbei mit keinem Kompromiss zufrieden geben und alles aus dem Material holen, was in ihm steckte.

I

2.3 Persönliche Voraussetzungen zum Schneiden von Dokumentarfilmen

Die intensive Arbeit an einem Projekt wie diesem, viele Stunden am Tag und über mehrere Monate hinweg, kann sehr anstrengend sein. Wochenlang sitzt man als Cutter vor dem Schnittrechner, zusammen mit der Regie oder auch alleine in einem abgedunkelten Raum. Man schiebt Sequenzen zusammen, um sie sodann wieder auseinander zu nehmen, nimmt neue Bilder hinzu, lässt andere wiederum weg, verändert die Längen, tauscht die Reihenfolge und wirft am Ende doch wieder alles um. Immer wieder gilt es zudem, technische Probleme zu lösen, besonders dann, wenn man mit neuen und noch nicht ausgereiften Formaten wie bei uns HDV arbeitet.

Der Prozess zum fertigen Film ist lange und bestimmt nicht jedermanns Sache. Es gibt viele Menschen, die wie ich begeistert davon sind und andere, die sich eine solche Arbeit überhaupt nicht vorstellen können. Welche Eigenschaften sind es also, die einen Cutter dazu motivieren, oft unermüdlich und über einen normalen Arbeitstag hinaus zu schneiden, bis der Film irgendwann die gewünschte Form angenommen hat?

Für mich gehört eine große Portion Neugier und Weltoffenheit zu den unbedingten Voraussetzungen, um Spaß am Schneiden von Dokumentarfilmen zu haben. Würden mich die Kulturen der Welt oder das Leben von anderen Menschen nicht schon von Grund auf faszinieren, wäre es mir niemals möglich, mich monatelang damit beschäftigen zu können.

Es ist bestimmt auch von großer Bedeutung, sich sehr intensiv auf ein bislang unbekanntes Thema einlassen zu können und diesem mit Offenheit und Interesse zu begegnen. Auch den Protagonisten muss man unbedingt mit großem Respekt entgegen treten können. Unabhängig davon, wie fremdartig ihr Verhalten und ihre Kultur auf einen wirken mögen, sollte man versuchen, die Hintergründe ihres Handelns zu verstehen. Ich denke, nur was man selbst versteht und nachempfinden kann, vermag man auch seinem Publikum zu vermitteln. Kreativität und Phantasie sind meist dann gefragt, wenn man das Gefühl hat, nicht mehr weiter zu kommen. Es kann zum Beispiel nötig sein, eine bislang nur schwierig funktionierende Szene oder Dramaturgie komplett umzuwerfen und noch einmal frisch mit einem ganz neuen Ansatz zu beginnen.

Sind diese Voraussetzungen gegeben, kann man sich intensiv auf die Arbeit einlassen. Während der Zeit der Montage unseres Filmes hatte ich fast den Eindruck, vollständig in Maïmounas Welt und nur für diesen Film zu leben.

Thomas Balkenhol schreibt dazu:

„Und so fühle ich mich nach jeder Montage eines Dokumentarfilms auch als Filmmacher und Autor „meines“ Films, obwohl ich ja „nur“ die Montage gemacht habe“⁹

Ich schließe mich gerne der Meinung von Thomas Balkenhol an, dass man sich als Cutter mit der Zeit so sehr mit „seinem“ Film identifiziert, dass man schon fast das Gefühl hat, es sei sein „eigener“.

⁹ Beller, 2002, S. 124

3 Gestaltung – Die ersten Schritte

3.1 Die ersten Schritte

3.1.1 Sichten des Materials

3.1.1.1 Die Methode

Es gibt sicherlich unterschiedliche Meinungen darüber, ob ein Cutter dann besser arbeiten kann, wenn er bei den Dreharbeiten dabei war, oder wenn er das Material erst danach ganz unvoreingenommen zu sehen bekommt. Im Folgenden möchte ich einen Einblick in meine persönliche Vorgehensweise und deren für mich ersichtlichen Vorteile für meine Schnittarbeit geben. Zum besseren Verständnis werde ich einige Beispiele dazu anführen und eine Tabelle meiner ersten Notizen hinzufügen.

Als wir uns zum ersten Sichten trafen, wusste ich von der Struktur des Filmes nicht viel mehr, als dass es zwei Handlungsstränge geben würde. Einer zeigt das Privatleben der Protagonistin, der andere ihre Arbeit. Wir hatten 25 Stunden gedrehtes Material und nahmen uns vor, täglich etwa zwei, maximal jedoch drei Tapes anzuschauen. Dies sollte uns genügend Zeit geben, das Material auch innerlich verarbeiten zu können und in der Informationsflut nicht den Überblick zu verlieren.

Ich wollte möglichst unbelastet an das Material herangehen. Deshalb bat ich Kamerafrau und Regisseurin, mir vor den jeweiligen Szenen nichts zum Inhalt zu erklären. Die provisorische Übersetzung, welche schon in Burkina Faso auf MiniDisk aufgezeichnet worden war, ließen wir parallel dazu laufen. Ich konnte jedoch lediglich die Übersetzung der französischen Szenen verstehen, welche ins Deutsche übersetzt worden waren.

Die in der Landessprache Mooré gesprochenen Szenen waren auf Französisch übersetzt, welches ich nicht beherrsche.

Auf diese Weise konnte ich einfach die Bilder auf mich wirken lassen und selbst herausfinden, welche Geschichte sie mir erzählten. Ganz unabhängig vom gesprochenen Inhalt konnte ich die jeweilige Stimmung aufnehmen und selbst einschätzen, auf was es in dieser Szene ankommen würde. Ich war jedes Mal gespannt darauf, was mir das Material selbst erzählt, welchen ersten Eindruck es bei mir hinterlässt, und was ich später davon an meine Zuschauer vermitteln wollte. Auf diese Weise hatte ich selbst die Gelegenheit, wahrzunehmen was mich fesselte und welche Szenen mich eher langweilten. Diese Aufzeichnungen finden sich in der mittleren Spalte der Tabelle meiner ersten Notizen im Anhang auf Seite 58.

Während der Aufklärungsszenen bei den Familien und beim Chef von Poullalé fiel mir beispielsweise auf, dass Männer und Frauen immer strikt getrennt sitzen. Die Bilder der Kinder waren für mich besonders stark, da ich sie als nächste Betroffene der Beschneidung sah. Auch die Erwachsenen beobachtete ich aufmerksam und fand die Mischung aus Irritiertheit, Interesse, Scham und Betroffenheit, mit der sie zuhörten, sehr interessant. Ich empfand Maimouna als sehr selbstbewusst und bewunderte ihre Art, mit dem Thema und den Menschen umzugehen, sowie die Offenheit, mit welcher sie alle Fragen geduldig beantwortete.

3.1 Die ersten Schritte

Ich war selbst sehr gespannt auf den Inhalt der Kiste, die sie zu diesen Treffen mitbringt.

Mir war es ein großes Anliegen, dem Zuschauer durch meine Arbeit all diese Aspekte näher zu bringen.

In der Szene der Hirse stampfenden Frauen wurde mir im Gegensatz zu den Aufklärungsszenen klar, dass Maimouna wie jeder Mensch Schwächen hat. Diese Arbeit gehört nicht in ihren Alltag. Im Gegensatz zur Aufklärungsarbeit wirkt sie dabei eher hilflos, doch sie nimmt die Belehrungen der Mutter mit Heiterkeit auf und fühlt sich im Kreis ihrer Familie geborgen. In der Szene, in welcher Maimouna im Hof Wäsche wäscht, war ich zudem sehr fasziniert von der Art, wie sie die Dinge erledigt. Sehr energisch und zielstrebig und dennoch mit großer Ruhe verrichtet sie ihre Arbeit. Ich empfand diese Szenen für den Ausdruck ihrer persönlichen Seiten als sehr stark und aussagekräftig.

Bei der ersten Moped-Fahrt hatte ich das Gefühl, dass sich diese sehr gut für eine Off-Stimme von Maimouna eignen würde, ohne zu wissen, dass die Fahrten gezielt dafür gedreht worden waren. Bei einer weiteren Fahrt schrieb ich auf: „Sie fährt auf den Horizont zu - es geht weiter“. Es war damals noch nicht geplant gewesen, den Film mit einer Fahrt aufhören zu lassen, jedoch steckte es offensichtlich schon im Material, genau dies als Ende zu nehmen. Es sollte das Gefühl verstärken, dass alles, Maimounas Leben, die Arbeit, und der Wandel der Kultur, weitergeht.

Erst nachdem eine Szene zu Ende gesichtet war, fingen wir an, diese zu besprechen. Zuerst äußerte ich mich dazu,

was mir besonders aufgefallen war und meiner Meinung nach das Thema dieser Szene gewesen sein musste. Dies war auch für die Kamerafrau und die Regisseurin sehr aufschlussreich. Sie hatten somit ein sehr gutes Feedback darüber, ob sie es geschafft hatten, das Thema und die wichtigen Aspekte einer Szene einzufangen.

Dann erst besprachen wir, welchen Inhalt eine Szene haben würde, an welcher Stelle des Filmes sie stehen könnte, welche Rolle sie im Film spielt und wie sie die Handlung vorantreiben sollte. Diese Notizen enthält die rechte Spalte meiner Tabelle.

3.1.1.2 Auswertung der Vorgehensweise

Besonders interessant war es, festzustellen welche Szenen mich besonders emotional angesprochen haben, und wie sich meine Eindrücke teilweise mit denen von Kamera und Regie deckten. Manchmal wichen unsere Meinungen über eine Szene jedoch auch völlig voneinander ab. Hier merkte man sehr deutlich, wie sehr die Beteiligten die Stimmung beim Drehen und die Bedingungen, unter welchen das Material entstanden ist bei Interpretation mit einbeziehen. Walter Murch nennt dies „über den Bildrand hinaussehen“.¹

So gab es zum Beispiel die Szene, in der Maïmounas Vater endlich zurück nach Burkina Faso kommt. Er hatte über 40 Jahre an der Elfenbeinküste gelebt, was in Maïmounas Leben eine große Rolle spielt. Durch seine Abwesenheit musste sie sehr früh die Verantwortung für ihre Geschwister auf sich nehmen und statt zur Schule zum Arbeiten gehen. Eine gute Schulbildung wäre jedoch ihr größtes Ziel gewesen.

¹ Murch, 2002, S. 32

3.1 Die ersten Schritte

Seine Rückkehr bedeutete also eine große Wendung in ihrem Leben. Diese Szene war für mich jedoch von Anfang an nicht stark genug. Sie transportierte die Emotionalität nur dürftig und hinterließ bei mir eigentlich überhaupt keinen Eindruck.

Sowohl Regisseurin als auch Kamerafrau standen dem ganz anders gegenüber, da sie die Aufregung und Freude über die Rückkehr miterlebt hatten. Diese Szene sollte für die beiden den Schluss und Höhepunkt des Filmes bilden.

Eine gute Auswertung meiner zunächst gar nicht unbedingt bewussten Vorgehensweise stellt zudem folgende Tatsache dar: Zu den Szenen, welche ich sprachlich nicht verstanden habe, sind sehr viele Notizen über Stimmungen und Eindrücke vorhanden. Bei den Szenen, welche ins Deutsche übersetzt worden waren, schrieb ich fast ausschließlich den Handlungsablauf auf und machte nahezu keine Notizen zu emotionalen Eindrücken. Mit meiner Aufmerksamkeit folgte ich in diesen Szenen eher dem Text, anstatt mich der Stimmung hinzugeben. Die Sprache nicht zu verstehen, war nochmals eine „verschärfte Form“ von Objektivität!

Als nicht am Dreh beteiligter und damit objektiver Cutter sieht man einfach nur das Material als solches, wo es seine Stärken und Schwächen hat, was interessant und fesselnd ist, und wo man sich dagegen eher langweilt. Was für den Cutter selbst spannend und mitreißend ist, wird später auch auf die Zuschauer so wirken. Das ungeschnittene Material beinhaltet dann selbst schon die Spannung, und sie entsteht nicht erst durch den Schnitt.

Was das Material selbst nicht enthält, kann auch durch den besten Schnitt nicht hinzugefügt werden. Ich bin der Meinung, dass ich als Cutterin das Material wunderbar bewerten kann, wenn ich selbst nicht am Dreh beteiligt war. Auf diese Weise bin ich einfach nicht vorbelastet von jeglichen Drehbedingungen und -emotionen.

Laut Murch ist der Cutter „*Interessensvertreter des Publikums*“²

Er sollte sich das Material immer im Hinblick auf das Publikum anschauen. Der Zuschauer hat später auch keine Ahnung von den Bedingungen, unter welchen das Material entstanden ist und welche Aspekte weggelassen wurden. Bei einem fertigen und funktionierenden Film sind diese auch nicht mehr von Interesse.

Ich bin der Meinung, dass mir diese Vorgehensweise die absolut größtmögliche Objektivität erlaubte und denke, dass dies die richtige Arbeitsweise für unseren Film war. Bisher kenne ich jedoch keine andere Methode und bin gespannt darauf, wie sich meine Erfahrungswerte ergänzen und gegebenenfalls ändern werden, sollte ich einmal die Möglichkeit haben, bei einem Projekt schon mit auf den Dreh zu gehen.

Wenn ich mir jetzt im Nachhinein meine ersten Aufschriebe ansehe, stelle ich fest, wie wichtig dieser allererste Eindruck ist, welchen ich als zunächst neutraler Betrachter bekommen hatte. Das Material hätte ich nie mehr in dieser reinen Form sehen und bewerten können, weshalb es sehr hilfreich ist, sich immer Notizen dazu machen und diese zu unterschiedlichen Projektphasen wieder herausholen.

² Murch, 2002, S. 33

3.1 Die ersten Schritte

Dieser erste Eindruck gerät sehr schnell in Vergessenheit und ist doch sehr hilfreich, wenn man nicht mehr weiter weiß und auch das Gefühl hat, sein Material nicht mehr objektiv bewerten zu können.

Ich selbst habe dies bei diesem Film viel zu selten gemacht und die Wichtigkeit erst jetzt bei der Auswertung erkannt. Ich sah des Öfteren nach, was wir zu den einzelnen Szenen besprochen hatten und welchen Inhalt sie haben sollten. Jedoch schenkte ich meine Aufmerksamkeit nur selten den Notizen meines ersten Eindruckes. Vieles von dem, wie der Film nach einem langen Prozess der Entwicklung nun aussieht, steckte eigentlich schon im ersten Aufschrieb. Ich habe diesem jedoch zu wenig getraut und mich mit der Regie zusammen mehr oder weniger durch Probieren und Umstellen zur jetzigen Version herangetastet. Dabei hätte ein Blick in die Notizen manchmal etwas weniger Energie gekostet, und wir wären vielleicht einfacher und schneller am Ziel gewesen...

3.1 Die ersten Schritte –

3.1.2 Projektorganisation in Final Cut Pro (FCP)

Nachdem wir zusammen das gesamte Rohmaterial gesichtet und besprochen hatten, war es nun meine Aufgabe, mich an den ersten Schnitten zu versuchen und all das Besprochene umzusetzen. Dafür brauchte ich aber zunächst eine geeignete Projektstruktur zur Organisation des Materials in Final Cut Pro, um den Überblick nicht zu verlieren und mich schnell und gezielt im Rohmaterial zurechtzufinden.

Alte Schnittversionen

Mir war es sehr wichtig, jeden Schritt und jeden Schnitttag so genau wie möglich rekonstruieren und jederzeit eine alte Version einer Szene oder den Projektstand vom Tag xy wieder finden zu können. Sollte uns später einfallen, dass wir eine Szene zum Beispiel „verschnitten“ hatten oder eine der vorigen Versionen doch besser gepasst hatte, wollte ich diese ohne lange Suche wiederherstellen können. Diese Organisation stellte sich später auch als sehr hilfreich heraus.

Backup und Sicherheit

Da wir auch nur auf einfachen externen Festplatten ohne RAID arbeiteten, war es unerlässlich, dass wir uns selbst um ein regelmäßiges Backup kümmerten. Dazu benutzen wir einen USB Stick. Auf diesen wurde immer abends die aktuelle Projektdatei kopiert und von

uns mit nach Hause genommen, um das Backup auch räumlich getrennt aufzubewahren.

Mobilität

Da wir mit unserem Projekt auch mobil sein wollten, legte ich die Projektdatei auf eine der externen Festplatten, ebenso wie die Final Cut Systemdateien. Das jeweils aktuelle Projekt wurde täglich kopiert und die alte Version in einen separaten Ordner verschoben.

User

Da sich bei Final Cut Pro die Systemeinstellungen beim Öffnen eines anderen Projektes immer wieder zurücksetzen (zB der Ort, wo die Automatisch erstellten BackUps gespeichert werden) empfiehlt es sich, an einem Rechner, an welchem unterschiedliche Projekte geschnitten werden, einen eigenen User für jedes Projekt anzulegen. Da dies bei uns an fast allen Schnittplätzen der Fall war, richteten wir uns jeweils einen eigenen mit Passwort geschützten User ein. Dies diente natürlich auch der Sicherheit, damit keiner Fremder auf unser Projekt zugreifen und etwas verändern konnte.

3.1 Die ersten Schritte

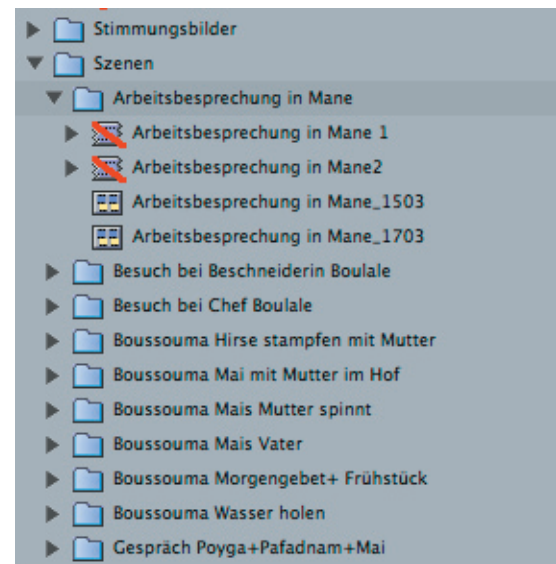
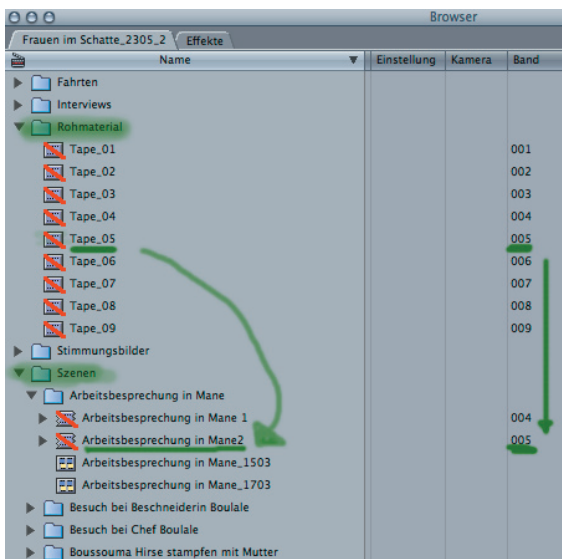
Organisation der Szenen

Das in SD konvertierte Rohmaterial hatten wir zunächst auf drei externen Festplatten als Quicktime Filme vorliegen. (Jeder ca. 12 GB).

Nachdem unser Projekt angelegt und alle Voreinstellungen gemacht waren, erstellte ich einen Ordner (Bin) für alles Rohmaterial (Footage). Dahinein importierte ich zunächst alle Bänder und benannte sie richtig (1-26).

Diese Bänder teilte ich anschließend szenenweise in Subclips und legte für jede Szene wiederum einen Ordner an. Den jeweils zugehörigen Subclip schob ich dann in den Szenen- Ordner.

In diese Szenen - Ordner legte ich später auch die geschnittenen Sequenzen der Szene, jeweils mit Datum versehen. Machte ich Änderungen an einer Sequenz, kopierte ich hierfür die letzte Version, arbeitete mit der Kopie weiter und benannte diese wiederum mit dem aktuellen Datum. Auf diese Weise konnte ich wirklich zu jedem Zeitpunkt alle gemachten Änderung nachverfolgen.



Beim Erstellen von Subclips in FCP sollte man bedenken, dass sich die Subclip-Grenzen später nicht mehr erweitern lassen und deshalb die In Punkte immer framegenau zum Szenenbeginn oder davor setzen.

Hiermit hatte ich mein Rohmaterial bestens sortiert und konnte nun mit dem Schnitt beginnen.

3 Gestaltung – Montage

3.2 Montage im Dokumentarfilm

3.2.1 Definition Montage

Im filmischen Sprachgebrauch sind im Deutschen zwei Begriffe gebräuchlich: „Schnitt“ und „Montage“. Gemeint ist damit die ästhetische Seite des Arbeitsprozesses, die Gestaltung eines Filmes. Hier werden Bilder und Töne ausgewählt und aneinandergereiht, wodurch sich ein Aufbau ergibt und ein Film entsteht.

Für Pudowkin beschreibt der Begriff Montage als

*„Die Kunst, einzelne aufgenommene Teilstücke so zu vereinigen, dass der Zuschauer im Resultat den Eindruck einer ganzen, kontinuierlich fortlaufenden Bewegung bekommt.“*³

Für Monaco drücken beide Begriffe eine Grundhaltung der Arbeit gegenüber aus. Der Begriff „Schnitt“ lasse an einen Aussortierungsprozess denken, bei dem unerwünschtes Material entfernt wird. Ähnlich wie bei der Bildhauerei gehe es hier um das Wegschneiden unerwünschten Materials, um seine natürliche Form zu entdecken. Die „Montage“ sieht er hingegen als aufbauende Arbeit, die sich vom Rohmaterial hinaufarbeitet. Es geht also eher um ein „Zusammensetzen“ als ein „Zurechtschneiden“. ⁴

Im Folgenden werden beide Begriffe, wie im Sprachgebrauch üblich, verwendet und beschreiben den Prozess des Zusammenfügens der Filmteile.

Um was geht es nun aber wirklich bei der Montage?

*„Theoretisch könnte ein Film innerhalb wenigen Stunden geschnitten, gemischt und kopiert werden; angenommen Ton- und Bildmaterial sind im Rohzustand zufrieden stellend, so bestünde der Schnitt nur aus dem Aneinanderkleben einiger Einzelaufnahmen (takes).“*⁵

Praktisch sieht dies jedoch anders aus. Grund dafür ist, dass das Schneiden eben keine rein technische Arbeit ist, bei der nur Bilder aneinandergereiht werden. Es ist ein langer Prozess, bei welchem immer wieder umgestellt, ausprobiert und die Gesamtstruktur überdacht werden muss.

Laut Murch geht es bei der Montage eines Filmes nicht um ein bloßes Zusammenfügen, sondern um ein „*Erkunden des Pfades*“. ⁶

Man hat eine bestimmte Zeit an aufgenommenem Material und muss es als Cutter in Zusammenarbeit mit der Regie schaffen, das Essentielle herauszufiltern und dies wiederum einer in sich schlüssigen Dramaturgie folgen zu lassen. Dafür kann es kein festgelegtes Schema und keinen vorgegebenen Pfad geben. Schließlich handelt es sich hierbei um eine kreative, künstlerische Arbeit, ja sogar oft um einen sehr emotionalen Arbeitsablauf.

³ Beller, 2002, S.25

⁴ vgl Monaco, 2001, S. 218

⁵ Monaco, 2001, S.127

⁶ vgl. zum folgenden Abschnitt Murch, 202, S.17

3.2 Montage im Dokumentarfilm

Murch nennt die Schnitte, die ausgeführt werden und dann, wenn man sie noch mal überdacht hat, wieder rückgängig gemacht oder aus dem Film entfernt werden „Schattenschnitte“. Diese Schattenschnitte sowie alles, was noch außerhalb der Schnittarbeit gemacht wird wie z.B. Arbeitsbesprechungen, Testvorführungen, Diskussionen, etc, sind es, die die eigentliche Zeit in Anspruch nehmen, bis ein Film fertig gestellt ist.

3.2.2 Kontinuität

Der Begriff „Kontinuität“ tauchte etwa 1910 erstmals im Filmjargon auf und bedeutete eine visuell ungebrochene, filmisch kohärente Erzählweise. Er bezog sich sowohl auf die innersequentielle Kontinuität einer aufgelösten Szene im gleichen Raum, als auch auf die transsequentielle Kontinuität einer Handlung über verschiedene Räume und Orte hinweg. Kontinuität sollte dem Zuschauer zur Orientierung über Zeit und Raum hinweg dienen.⁷

Wie später im Detail beschrieben, unterliegt die Montage bei Spiel- und Dokumentarfilm unterschiedlichen Voraussetzungen, was im Wesen des jeweiligen Genres liegt. Gemeinsam haben sie jedoch, dass bei der Montage die Diskontinuität des Materials wieder in Kontinuität umgewandelt wird. Um Kontinuität zu erreichen, gibt es unterschiedliche Schnittmuster, um aus dem nicht kontinuierlichen Material wieder einen kontinuierlichen Handlungsablauf, also einen ganzen Film zusammenzufügen.

3.2.2.1 Innersequentielle Schnittmuster

Innerhalb einer örtlich begrenzten Szene sorgen die innersequentiellen Schnittmuster für Kontinuität. Werden die folgenden Regeln eingehalten, ergibt sich eine flüssige und für den Zuschauer nachvollziehbare Erzählweise, er kann sich in Zeit und Raum orientieren.

180 Grad Prinzip

Zwischen interagierenden Personen einer Szene entsteht eine imaginäre Handlungsachse, welche von der Kamera nur unter bestimmten Bedingungen überschritten werden darf. Besonders bei Dialogszenen, welche konventionell mittels Schuss- Gegenschuss aufgelöst werden, gilt es, diese zu beachten, damit die Personen ihre Position im Bild nicht verändern und ihre Blicke nicht aneinander vorbei gehen. Somit bleibt der Zuschauer ähnlich wie beim Theater auf einer Seite der Handlungsachse und verliert nicht die Orientierung. Durch Fahrten oder Zwischenschnitte ist es möglich, die Handlungsachse zu überschreiten. Möchte man gezielt Desorientierung beim Zuschauer erzeugen, kann man dieses Gesetz brechen und erhält einen so genannten „Achsensprung“.

Zwischenschnitte - auch „continuity shot“

Ein Zwischenschnitt kann die Funktion haben, die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Detail zu lenken oder um über die Handlungsachse (s.o) zu springen. Er kann jedoch auch dazu verwendet werden, von einer Einstellung in die nächste zu schneiden, wenn die Handlung kontinuierlich dargestellt werden soll, aber in Wirklichkeit bei den Dreharbeiten Pausen, Auslassungen oder Veränderungen erfolgten.

⁷ vgl. Beller, 2002, S.18-19

3.2 Montage im Dokumentarfilm

„Meist hat der Zwischenschnitt die Funktion, ein Geschehen „als-ob kontinuierlich“ zu zeigen.“⁸

Beller merkt dazu jedoch an, dass Zwischenschnitte in Interviews Zweifel an der Authentizität aufwerfen lassen, da der Zuschauer dadurch nicht weiß, welche Aussagen des Interviewten ihm vorenthalten werden.

30 Grad Prinzip

Die 30 Grad Regel besagt, dass die Kameraposition von Einstellung zu Einstellung um mindestens 30 Grad versetzt sein muss und eine wesentlich andere Einstellungsgröße gewählt werden sollte.

Ändert sich der Inhalt des Bildes bei einem Schnitt wesentlich, hat der Zuschauer keine Probleme damit, dieses einem anderen Kontext zuzuordnen und akzeptiert folglich den Schnitt. Ist diese visuelle Verschiebung jedoch nicht eindeutig, erzeugt dies eine mentale Dissonanz, einen Sprung, welcher als störend empfunden wird.⁹

Jump Cut

Wird das 30 Grad Prinzip vernachlässigt, entstehen so genannte „Jump Cuts“.

Die Zeit vergeht dann nicht mehr kontinuierlich, sondern wirkt unterbrochen, und der Übergang tritt deutlich hervor.

In den Anfängen der Filmmontage galt ein Jump Cut als Fehler, wurde dann jedoch bald als Stilmittel verwendet, um Zeit offensichtlich zu kürzen und auf den Schnitt aufmerksam zu machen.

3.2.2.2 Transsequentielle Schnittmuster

Diese dienen dazu, über Szenen hinweg einen kontinuierlichen Handlungsverlauf darzustellen und bieten dem Zuschauer damit die Möglichkeit, der Handlung über Zeit und Raum hinweg folgen zu können. So werden zum Beispiel Aktionen am Ende einer Szene in der nächsten weitergeführt, eine Szene „echot“ somit in die nächste hinein, sodass Anschlüsse wie beim Dominospiel aneinanderpassen.¹⁰

Es gibt hier eine Vielzahl an Möglichkeiten wie Türen auf- und zumachen, Autofahrten, eine Subjektive, welche zur Subjektiven der Person in der nächsten Einstellung wird, wie beispielsweise der Blick in ein Buch. Hier lässt sich erkennen, dass auch Zwischenschnitte dazu verwendet werden, um Kontinuität über Szenen hinweg zu erreichen.

Eine besondere Art des Zwischenschnitts ist der Match Cut, mit welchem Übergänge am flüssigsten gestaltet werden können.

Durch kontinuierliche Bewegungen oder Formen, welche beim Szenenwechsel ineinander übergehen, können Zeit und Raum überwunden werden.

Den wohl bekanntesten Match Cut findet man in Kubricks „Space Odyssey“, wo der von einem Primaten hochgeworfener Schenkelknochen mit einem Raumschiff gematcht und somit über Form und Bewegung eine Zeitspanne von vielen tausend Jahren überbrückt wird.

⁸ Beller, 2002, S.27

⁹ vgl hierzu: Murch, S.20

¹⁰ Beller S 19ff

3.2 Montage im Dokumentarfilm

3.2.3 Der Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilmmontage

Aufgrund ökonomischer Gesichtspunkte wird beim Spielfilm die Handlung zunächst in verschiedenen Takes aufgenommen, die Reihenfolge ist dabei beliebig und muss nichts mit dem späteren Handlungsverlauf im Film zu tun haben.

Dieser Breakdown ist sinnvoll, denn auf diese Weise können Einstellungen mit den selben Bedingungen (Kameraposition, Licht, Location, Requisite,...) zusammenhängend gedreht werden, um effizient und kostensparend zu arbeiten.

Des Weiteren ermöglicht diese Arbeitsweise, unterschiedliche Kamerastandpunkte und Einstellungsgrößen innerhalb einer Sequenz zu verwenden, wodurch die jeweilige Handlung unterstrichen und künstlerisch gearbeitet werden kann. Grundlage für das Drehen eines Spielfilmes ist das Storyboard, in welchem die Auflösung des fertigen Films in etwa festgelegt ist.

Um später beim Schnitt beispielsweise Bewegungen über zwei unterschiedliche Takes wieder zusammen schneiden zu können, müssen diese jeweils mit kleinen Überlappungen gedreht werden.

Beim Dokumentarfilm, wo nicht inszeniert wird, ist dies jedoch kaum möglich. Szenen werden meist mit nur einer Kamera begleitet und kontinuierlich aufgezeichnet.

Bei der Montage gilt es, die gewünschten Inhalte aus dem Rohmaterial herauszufiltern, eine durchgängig aufgenommene Szene zu kürzen und diese wiederum einem in sich schlüssigen und kontinuierlichen Handlungsablauf folgen zu lassen.

Beim Drehen muss der Kameramann „auf Schnitt“ drehen, also in gewissem Masse auf die spätere Auflösung achten. Das heißt, dass der Kameraposition ändert und die Einstellungsgrößen variiert.

Beim Dokumentarfilm ist es sehr wichtig, genügend Schnittbilder zu drehen, um später die Möglichkeit zu haben, an beliebigen Stellen umschneiden zu können und den Inhalt zu kürzen. Die Auflösung entsteht ebenso wie die endgültige Dramaturgie jedoch erst im Schnitt. Beller beschreibt das Rohmaterial, welches dem Cutter zur Montage bei einem Dokumentarfilm zur Verfügung steht, folgendermaßen:

„Das Ergebnis dokumentarischer Kameraarbeit ist im Allgemeinen sehr chaotisch: Es gibt keine Anschlüsse, keine Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten, Szenen reißen unvermittelt ab, und Zwischenschnitte muss man sich mühsam aus den verschiedensten Situationen zusammensuchen. Das ist nicht unbedingt das Ergebnis einer schlechten Kameraarbeit, sondern liegt im Wesen des Dokumentarfilms.“¹¹

¹¹ Beller, 2002, S. 130

3.2 Montage im Dokumentarfilm

Die Montage eines Dokumentarfilms gestaltet sich demzufolge nicht immer einfach und oft müssen Lösungen gefunden werden, wie dokumentarisch gedrehtes Material montiert werden kann. Mit den vorhandenen Möglichkeiten zu experimentieren, die Herausforderungen zu bewältigen und somit schlussendlich einen vollständigen Film geschaffen zu haben, hat mir jedoch großen Spaß gemacht

3.2.4 Montagemittel bei Maïmouna – la vie devant moi

Unser Film ist überwiegend sehr konventionell montiert. Besonders innerhalb der Sequenzen haben wir auf sehr weiche und damit unsichtbare Übergänge geachtet, um den Handlungsverlauf sehr kontinuierlich und authentisch darzustellen. Bei den Aufklärungsszenen hat der Zuschauer somit nicht das Gefühl, dass ihm Inhalt vorenthalten wird, sondern empfindet das Geschehen als rund und schlüssig.

180 Grad Prinzip und Zwischenschnitte

Das 180 Grad Prinzip war besonders während der Aufklärungsszenen sehr einfach umzusetzen. Die Handlungsachse befindet sich hier zwischen Maïmouna und ihren Zuhörern und wurde beim Drehen nicht überschritten.

Um passende Anschlüsse für flüssige Übergänge zu finden, war es für mich jedoch sehr wichtig, genügend Schnittbilder zur Verfügung zu haben. Durch die Zwischenschnitte war es mir möglich, den Inhalt kürzen und auch zu verstärken. Ich

benutzte hierfür oft die Reaktionen der Leute, welche an dieser Stelle passend schienen. Redete Maïmouna beispielsweise darüber, was den Mädchen durch die Beschneidung passieren kann, zeigte ich eine Mutter mit ihrem Töchterchen auf dem Arm. Dadurch wurde dem Zuschauer der Konflikt der Mutter, welche sich zwischen der Gesundheit ihres Kindes und der Tradition entscheiden muss, bewusst gemacht und zudem ein Übergang zwischen inhaltlichen Sprüngen ermöglicht. Auf diese Weise erreichte ich es, die Langeweile der Chefs, Gleichgültigkeit der Männer, nachdenkliche Blicke der Beschneiderinnen, etc. darzustellen, und die entsprechenden Emotionen beim Publikum zu forcieren.

Die Schnittbilder stammen jedoch meist aus einer ganz anderen Stelle der Szene und mussten sehr gezielt und passend ausgewählt werden, um den Inhalt damit nicht zu verfälschen. Ich musste ebenfalls darauf achten, dass die Blickrichtungen der Menschen der Aussage entsprachen, die ich erreichen wollte. Ein Beispiel hierfür bildet ein erschrockenes Mädchen, welches auf das Gelächter der Jungen sehr verstört reagiert. Damit diese Reaktion sich auf die Jungen bezieht, ist es wichtig, dass sie in die Richtung der Jungen sieht, um einen Bezug zu ihnen zu schaffen.

Ebenso war es möglich, den Widerwillen des Chefs von Poullalè darzustellen. Im Zwischenschnitt schaut er nicht in Maimounas Richtung, welche ihm eine Frage stellt. Anschließend geht er jedoch auf ihre Frage sehr offen ein. Anhand solcher Zwischenschnitte ließ sich sehr gut die Spannung dieses Besuchs darstellen. Der Zuschauer ist etwas irritiert darüber, ob der Chef nun für oder gegen die Beschneidung ist, was in dieser Szene durchaus gewollt ist.

3.2 Montage im Dokumentarfilm

Interviews

Die wenigen Interviews in diesem Film sind sehr kurz und bestehen nur aus einer Aussage, weshalb sie ohne Zwischenschnitt auskommen.

Maimounas langes Interview jedoch bedurfte vieler Kürzungen. Das Konzept war hier gewesen, keine klassischen Zwischenschnitte wie zB Hände zu verwenden, sondern die Einstellungsgröße zu variieren und ruhige Landschaftsaufnahmen als Zwischenbilder zu zeigen.

Da es sich hierbei jedoch um ein sehr ergreifendes Interview handelt, erschienen andere Bilder allerdings sehr unpassend und störend. Der Zuschauer ist gefesselt von Maimounas Aussagen und hat das Bedürfnis, sie dabei immer anzusehen. Er ist deshalb sehr irritiert, wenn er auf einmal irgendeine Landschaft zu sehen bekommt.

Die Einstellungsgröße war nur unwesentlich und zu selten während des Interviews variiert worden, und so konnte ich Maïmouna nicht durchgängig zeigen. Wir entschieden uns daher für eine nicht ganz so elegante, aber ehrliche Variante der Kürzung, und blendeten zwischen den Interviewteilen für wenige Frames ins Schwarz.

Jump Cuts

Bei der Kinoszene standen mir aus technischen Gründen nahezu keine Schnittbilder zur Verfügung. Die Handlung kontinuierlich zu erzählen, war somit nicht denkbar, und die einzige Möglichkeit wäre gewesen, diese Szene wegzulassen. Inhaltlich war es jedoch sehr wünschenswert, diese im Film zu haben.

Da während dieser Szene immer wieder Maïmounas Mikrofon ausfällt, und sie ihre Sätze oft von neuem beginnt, fiel mir als Lösung ein, die ohnehin schon unterbrochene Szene auch auf diese Weise zu erzählen. Ich montierte sie mit vielen Jump Cuts zusammen und kürzte immer dann, wenn das Mikrofon wieder ausgefallen war. Dem Zuschauer wird hiermit klar, dass Zeit ausgelassen wurde, und die Mikrofonausfälle in Wirklichkeit länger gedauert haben müssen, jedoch scheint dies für ihn plausibel. Somit hatten wir es geschafft, einen für diese Szene angemessenen Stil zu finden und sie in den Film zu nehmen.

Transsequentielle Schnittmuster

Über die Szenen hinweg gibt es in unserem Film meist sehr harte Übergänge. Einerseits war es sehr schwierig, aus dem Material weiche Übergänge zu schaffen, andererseits wird der Film auch in Episoden erzählt, wozu dieser Stil sehr gut passt. Einziges verbindendes Element sind die Fahrten, welche immer wieder zwischen die Szenen montiert sind. Diese verstärken beim Zuschauer das Gefühl, dass Maïmouna mal hier und mal da ist, wodurch er den harten Szenenwechsel meiner Meinung nach nicht als störend empfindet. Er akzeptiert den Bruch, denn ihm ist klar, dass alle Szenen Ausschnitte aus ihrem Leben sind.

Rhythmus

Bei der Montage ist es wichtig, sich Gedanken über den Rhythmus zu machen, in welchem der Film erzählt werden soll. Für mich war klar, dass dieser die Lebensart der Menschen in Burkina

3.2 Montage im Dokumentarfilm

Faso widerspiegeln muss. Diese handeln mit großer Ruhe und alles geschieht sehr langsam. Es schien mir selbstverständlich, nicht gegen diesen Rhythmus zu schneiden, sondern aufzunehmen, was mir das Rohmaterial anbot.

Auf diese Weise entstand ein sehr ruhiger Film mit langen Einstellungen. Alles andere hätte sich einfach falsch angefühlt.

Insgesamt stellte die Montage für mich einen sehr intuitiver Prozess dar, bei welchem ich mich ausschließlich dran orientierte, was mir das Material anbot. Ich experimentierte mit den vorhandenen Möglichkeiten und versuchte, eine passende Form für dieses Material zu finden. Der Vergleich zu anderen (Dokumentar-)Filmen fällt deshalb schwer...

3.3 Gestaltung – Dramaturgie

3.3. Dramaturgie im Dokumentarfilm

3.3.1 Die Bedeutung eines Konzeptes

Beim Spielfilm machen sich Regie, Kamera und Schnitt schon lange vor dem Dreh Gedanken über den Szenenaufbau und halten diesen im Drehbuch fest. Das Drehbuch bildet die Basis für die Auflösung im Storyboard, welches wiederum die Grundlage für den Dreh darstellt. Natürlich gibt es auch hier noch kreativen Spielraum, jedoch bleibt die große Dramaturgie mit ihren Konflikten und Plot Points grundsätzlich bestehen.

Beim Dokumentarfilm sieht dies anders aus: Beginnt man mit dem Dreh, hat man lediglich ein Konzept und eine Vorstellung davon, wie der Film später ungefähr aussehen soll. Bei einer gründlichen vorangegangenen Recherche stehen Thema, Aussage und Protagonisten fest. Ebenso weiß man meist schon, welche Szenen aufgenommen werden sollen.

Ein Dokumentarfilmdreh gestaltet sich zudem viel freier, denn dieser kann noch keine fertige Auflösung haben. Kamera und Regie müssen aufmerksam beobachten, was passiert und die stetige Bereitschaft haben, auch spontan auf Situationen zu reagieren. Vieles kann sich beim Dokumentarfilmdreh erst aus einer Situation heraus ergeben. Manchmal merkt man möglicherweise auch erst vor Ort, dass vielleicht eine andere Situation viel geeigneter ist, die jeweilige Aussage zu unterstreichen.

Damit diese Freiheit jedoch nicht im Chaos endet, sollte man sich dabei stets fragen, ob eine gewählte Variation zum Thema beiträgt und in das aufgestellte Konzept passt. Das Konzept bildet für den Dokumentarfilm die Grundlage für Dreh und Schnitt und hilft dabei, beim Thema und Stil des Filmes zu bleiben. Es ist eine große Hilfe dafür, trotz der Flexibilität gezielt Material aufzunehmen.

Das Konzept dient auch bei der Montage der ersten Orientierung und wird im Lauf des Arbeitsprozesses entsprechend der Eigenschaften des Materials immer weiterentwickelt.

Die endgültige Dramaturgie eines Dokumentarfilmes wird folglich erst viel später im Schnitt herausgearbeitet und somit erst in dieser Phase das Drehbuch geschrieben.

Hans Beller beschreibt die Montage eines Dokumentarfilms als *„gemeinsames Ringen von Regisseur und Cutter um die angemessene Form, bei welchem nach seiner Erfahrung der Regisseur dem Cutter weitestgehend dessen künstlerischen Stil lässt und inhaltliche und dramaturgische Entscheidungen gemeinsam mit ihm diskutiert und fällt.“*¹²

Der Schnitt von Dokumentarfilmen gestaltet sich für mich besonders deshalb so spannend, weil man als Cutter die Erzählstruktur des Filmes entscheidend mitentwickelt.

¹² Beller, 2002, S.124

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

3.3.2 Das Konzept dieses Filmes

Im Folgenden möchte ich das Konzept vorstellen, welches dem Film „Maimouna - la vie devant moi“ zugrunde liegt und den Prozess der Entwicklung der Erzähldramaturgie bis zum fertigen Film in Ausschnitten analysieren.

Der Zuschauer soll einen emotionalen Bezug zu Maïmouna aufbauen und anhand ihres Lebens erfahren, was Beschneidung ist und welche Gründe dafür verantwortlich sind, dass diese immer noch praktiziert wird.

2 Handlungsstränge

Es sollte zwei Handlungsstränge geben: Der erste stellt Maïmouna in ihrem privaten Umfeld mit ihrer Familie und mit ihren Freunden dar, wo man sie als Person kennen lernt. Der Zuschauer begleitet sie bei ihren täglichen Aufgaben wie Beten, Wasser holen, Wäsche waschen, Einkaufen, usw. und lernt die drei Orte kennen, die ihr Leben bestimmen. Maïmouna erzählt über ihre Träume, Wünsche und Sehnsüchte, aber auch über Verantwortlichkeit und Schwierigkeiten in ihrem Leben, sowie ihre sehr persönliche Geschichte, die sie mit der Beschneidung erlebt hat.

Der zweite beinhaltet die Darstellung der Kultur und die gesellschaftlichen Strukturen, welche durch Maïmouna's Aufklärungsarbeit dargestellt werden. Hier soll der Zuschauer mehr über die Beschneidung erfahren, aber vor allem auch an die Gründe herangeführt werden, warum es die Beschneidung trotz der Aufklärung der Menschen und ihr Wissen um die gesundheitlichen Risiken in allen Gesellschaftsschichten immer noch

gibt. Maïmouna spricht das Tabuthema sehr direkt an und versucht die Menschen mit ihrer respektvollen und charmanten Art zu überzeugen. Auch wenn die Arbeit sehr schwierig ist, verliert sie dabei nicht ihre Fröhlichkeit und stellt eine sehr mutige junge Frau dar, die unermüdlich für die Verbesserung der Lebensverhältnisse kämpft.

Schritt für Schritt vom OFF zum ON

Der Zuschauer lernt Maïmouna Schritt für Schritt kennen. Zuerst sieht er sie vor Allem als starke Aufklärungsarbeiterin, die sehr selbstbewusst und offen mit dem Thema und den Menschen umgeht. In kleinen Szenen aus ihrem täglichen Leben wie zum Beispiel Wäsche waschen oder kochen kann er beobachten, wie sie ihre Aufgaben mit großer Ruhe erledigt. Diese werden zunächst nur mit OFFs von Maïmouna über ihr Leben, ihre Person und ihr Schicksal unterlegt, welche aus Interviews mit ihr stammen und zusammen mit dem Bild ihre innere Stärke widerspiegeln. Bei diesen Szenen und während der Fahrten lernt der Zuschauer ihre innere Welt kennen. So wird bei ihm eine Spannung aufgebaut, und er möchte erfahren, wer diese starke Frau ist. Erst im Laufe des Filmes wird das OFF zum On wechseln. Dadurch wird dieser immer persönlicher und Maïmouna dem Zuschauer dabei näher gebracht.

Informationen und Interviews

Insgesamt besteht der Film nicht aus einem „Interview-Patchwork“. Die Informationen werden hauptsächlich durch das Leben und die Arbeit unserer Protagonistin vermittelt und anhand dieser Thema und Aussage veranschaulicht.

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

Von Maïmouna sollte es nur ein einziges Interview geben. Nachdem der Zuschauer sie langsam kennen gelernt hat, erzählt sie ihm von ihrer eigenen Geschichte, die sie mit der Beschneidung erlebt hat. Sie spricht ihn hier direkt an, wie an keiner anderen Stelle im Film, und er wird dadurch sehr stark an ihrem individuellen Schicksal beteiligt. Dieses Interview stellt einen Wendepunkt im Film dar, ab welchem der Zuschauer nun wirklich mit ihr fühlen kann und versteht, was sie an dieser Arbeit so stark motiviert.

Obwohl der Film sehr viele Informationen transportieren musste, sollte das Konzept ohne den Kommentar eines Off-Sprechers funktionieren. Informationen über Beschneidung und die Hintergründe, warum sie immer noch praktiziert wird, sollen überwiegend durch die Arbeit selbst vermittelt werden. Lediglich der zweite Protagonist, M. Pafadnam, Leiter der Association „Bangr Nooma“, für welche auch Maïmouna arbeitet, gibt uns ein weitere Hintergrundinformationen im Interview, welche nicht durch die Arbeit selbst dargestellt werden können.

Insgesamt soll der Film außer dem Titeldesign ohne grafische Elemente und Schrift auskommen. Dies heißt, dass bei Interviews keine Bauchbinden verwendet werden und auch keine Angaben darüber gemacht werden, wo oder mit wem eine Szene stattfindet. (zB. „Maïmouna zuhause bei ihrer Mutter in Boussouma“, „Aufklärung ehemaliger Beschneiderinnen“, „Maïmouna bei ihren Freundinnen in Kaya“, etc...). Auch dies wird nur aus dem Kontext ersichtlich.

Pausen

Sehr viel Inhalt musste auf sprachlicher Ebene durch die Aufklärungsarbeit vermittelt werden, was für den Zuschauer sehr anstrengend sein kann. Deshalb war es wichtig, ihm nach viel Information wieder eine Pause zu gönnen und ihm Zeit zu geben, über das Gesagte nachzudenken.

Dies geschieht durch Fahrten, die als Übergänge zwischen den Szenen stehen. Sie stellen das Leben von Maimouna als „Nomadin“ dar, sie ist immer von einem zum nächsten Ort unterwegs. Außerdem sollten die diese nochmals Platz für ihre Gedanken und innere Welt bieten.

In den Rhythmussequenzen kann sich der Zuschauer ebenfalls entspannen während er sich Bilder des täglichen Lebens und der Arbeit in Burkina Faso anschaut. Er bekommt hierbei einen kleinen Einblick in die Lebensbedingungen, die Maïmouna umgeben. Die Kultur des Kontinents Afrika wird unterstrichen, indem die Szenen sehr rhythmisch zu vorhandenen O-Tönen montiert wurden.

Chefsequenz als erste Szene

Der Besuch beim Chef von Poullalé steht am Anfang des Filmes, denn mit einem solchen beginnt auch immer die Aufklärungsarbeit in einem Distrikt.

Der Zuschauer erfährt hier das Thema des Filmes und lernt die Protagonisten sowie die Afrikanische Kultur kennen. Diese Sequenz wird sehr ausführlich dargestellt.

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

Drei Personen fahren auf ihren Mofas zu einem Ort, kommen an und müssen lange auf den Chef warten. Der Zuschauer bekommt ein Gefühl für die Zeit in Afrika und die Langsamkeit, mit der Handlungen dort ausgeführt werden. Ebenfalls wird ihm bewusst gemacht, welche Bedeutung die Tradition in dieser Kultur hat, denn diese ist ein wichtiger Grund für das Fortbestehen der Beschneidung. Die Dorfbewohner äußern ihre Meinung dazu.

Grafik/Schrift

3.3.3 Das Finden der Erzählstruktur

Es war ein langer Prozess, bis unser Film einem Personenportrait entsprach und der Zuschauer die gewünschte Empathie zu unserer Protagonistin aufbauen konnte. Im Folgenden möchte ich einen kleinen Einblick geben, wie wir vorgegangen sind, um eine geeignete Erzählstruktur zu finden.

Zu Beginn arbeiteten wir oft mit Karteikarten, auf welche wir die unterschiedlichen Szenen schrieben. Sie beinhalteten Namen und Ort einer Szene, sowie ihre Aussage und was sie dem Film beitragen sollte. Diese legten wir großflächig aus, ordneten sie an und machten Querverbindungen zu zusammengehörenden Szenen. Somit hatten wir zunächst eine Grundstruktur, anhand derer wir den ersten Rohschnitt zusammenfügten. Wir stellten fest, dass diese Vorgehensweise zwar notwendig war und uns im Team half, über die Struktur zu diskutieren. Beim Anschauen des Schnittes blieb die überlegte und gewünschte Emotionalität jedoch oft aus. Der Szenenaufbau und die Aussage der einzelnen Szenen mussten oft neu überlegt und die Teile des Filmes neu angeordnet werden, bis dieser die Emotionalität

transportierte, die wir uns vorgestellt hatten.

Im Folgenden die wesentlichsten Punkte, die wir verändern mussten, um unser gewünschtes Ergebnis zu erreichen:

Maimouna Schritt für Schritt kennen lernen

Das ursprüngliche Konzept sah vor, dass wir uns Maimouna langsam annähern.

Diese Struktur stellte sich aber als sehr schwierig heraus, denn der Zuschauer konnte sich auf diese Weise nicht mit unserer Protagonistin identifizieren.

Wir stellten fest, dass bei allen Variationen das Thema Beschneidung viel zu sehr im Vordergrund stand und der Zuschauer zu sehr mit Fakten überhäuft wurde. Da unser Film aber eher einem Personenportrait anstatt eines Aufklärungsfilmes entsprechen sollte, mussten wir dafür sorgen, dass sich der Zuschauer viel früher mit Maimouna identifizieren kann. Hierfür nahmen wir einige Änderungen in der Gesamtstruktur vor.

Erster Punkt sollte sein, Maimouna früher persönlich und auch im ON kennen zu lernen. Dies war wichtig, damit der Zuschauer weiß, mit WEM er es überhaupt zu tun hat, und dass er sich an dieser Person in der folgenden Stunde orientieren kann.

Wir entschieden uns dafür, doch ein kleines Interview mit Maimouna relativ an den Anfang des Filmes zu stellen. Hier offenbart sie dem Zuschauer ihre Wünsche und Sehnsüchte. Sehr geeignet erschien uns die Stelle aus einem

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

Interview, an der sie erzählt, dass sie noch keinen Mann hat, aber sehr gerne heiraten würde. Damit sie sich aber nicht aus dem Nichts heraus über sehr persönliche Dinge redet, wollten wir dies kurz vorbereiten.

Hierfür bot sich uns die „Spiegelszene“ an, in welcher sich Maïmouna hübsch macht bevor sie aus dem Haus geht. Sie sieht sich selbst direkt im Spiegel und reflektiert (noch im Off), an welchem Punkt im Leben sie steht. Sie ist 23 Jahre alt und noch keine Frau. Denn in Afrika ist man erst eine Frau, wenn man verheiratet ist und Kinder hat. Aber sie hat das alles noch nicht, also ist sie noch ein junges Mädchen!

Gleichzeitig erfährt der Zuschauer mehr darüber, in welchen Kultur sie lebt, und wie sich diese von unserer Westlichen Kultur unterscheidet...

Chefsequenz

Die Chefsequenz sollte die Einleitung des Filmes bilden und mit großer Ausführlichkeit erzählt werden.

Ich versuchte anfänglich, die Vorgaben aus dem Konzept in meinen ersten Montageversuchen umzusetzen. Das Ergebnis war eine Szene von fast vierzig Minuten. Es war uns selbst fast unmöglich, diese am Stück anzuschauen. Die Zeit des Wartens wurde von Testpersonen als unerträglich lang empfunden, statt dass sie wie geplant ein Gefühl für die Zeit bekommen hätten.

Zudem stellte sich bei Testläufen heraus, dass verschiedene Zuschauer nicht verstanden, was der Grund des Wartens war. Am Tag des Drehs

war Maïmouna etwas krank gewesen, was sich deutlich im Material widerspiegelte. Sie war nicht wie sonst bei der Arbeit die starke und selbstbewusste Frau, sondern wirkte klein und schwach. Dies resultierte schließlich darin, dass sich eine Testzuschauerin fragte, ob dies eine Beschneidungszeremonie sei, bei der diese Frau beschnitten werden sollte! Daraufhin kürzten wir das Warten ganz heraus.

Das Material war einfach nicht geeignet dafür, dies darzustellen. Auch ansonsten war das Material und somit die ganze Szene nicht wirklich „stark“ und drückte nicht aus, was wir uns gewünscht hätten. Viele Stellen des Gesprächs von Maïmouna mit dem Chef waren im Off, als Maïmouna ihre Fragen stellt, und es schien unmöglich, sie in dieser Szene präsenter erscheinen zu lassen. Es waren einfach viele Leute, die über ein schreckliches Thema redeten, aber es war nie klar, um WEN es eigentlich ging. Da es aber die Exposition unseres Filmes als Personenportrait und nicht als Aufklärungsfilm darstellen sollte, war es von immenser Wichtigkeit, Maïmouna als Person einzuführen.

So sehr wir uns bemühten und kreativ experimentierten - das Material gab dies einfach nicht her. Deshalb versuchten wir zunächst, die Dramaturgie ohne diese Szene aufzubauen. Dabei merkten wir allerdings sehr bald, dass uns eine allgemeine Themeneinführung fehlte. Wir hatten keine andere geeignete Szene, die relativ weit am Anfang stehen konnte und das Thema zunächst aus der Ferne ohne Aufklärungsarbeit mit dem Modell langsam einzuführen vermochte.

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

Ebenfalls stellte sich die Etablierung unseres zweiten Protagonisten M. Pafadnam als äußerst schwierig dar. Dies war die einzigste Szene, in welcher er vorgestellt wird bzw. in welcher er sich selbst vorstellt. Da einer unserer Grundsätze aber war, komplett ohne „Bauchbinden“ auszukommen, musste er mit dieser Szene eingeführt werden.

Als letzter und nicht unwesentlicher Punkt musste dem Zuschauer auch erklärt werden, was Maïmouna eigentlich beruflich macht. Sie ist „Animatrice“, also Aufklärungsarbeiterin der „Association Bangr Nooma“. Da dies an keiner anderen Stelle im Material vorhanden war, entschlossen wir uns letztendlich doch zu dem Kompromiss, die Szene, allerdings in sehr gekürzter Form, im Film zu lassen. Da es sich aber um eben diese Kompromiss-Szene handelte, durfte sie auf keinen Fall am Anfang stehen. Sie sollte immer noch weit vorne im Film und die erste der „Aufklärungsszenen“ sein, allerdings erst nachdem die Protagonistin selbst etabliert war.

Wir stellten also, wie schon oben bei OFF/ON beschrieben, eine persönliche Szene vorne an. Dies funktionierte schon wesentlich besser und wir passten daraufhin noch die Eingangssequenz an.

Die Anfangssequenz

Zu Beginn eines Filmes sollte grundsätzlich das WER, WAS und WO etabliert und Filmstil, Rhythmus und Ästhetik geklärt werden.

Die Eingangssequenz wurde in der jetzigen Form erst sehr spät montiert, nachdem wesentliche

Umstellungen der gesamten Dramaturgie gemacht waren. Dass es sich hierbei um eine Fahrt handeln sollte, blieb jedoch unverändert.

Da wir jetzt allerdings nicht mehr die „Chefszene“ vorbereiten mussten, sollte nun nicht mehr die Gruppe der Aufklärungsmitarbeiter bei der Fahrt zum Chef gezeigt werden. Für die Exposition eines Personenportraits erwies es sich als sinnvoller, dass Maïmouna alleine auf ihrem Moped fährt.

Auch das für später geplante OFF wurde vorgezogen, sie erzählt dem Zuschauer nun gleich zu Anfang, wie sie heißt. Dies machte den Beginn wesentlich persönlicher, und wir hatten auf diese Weise nun auch unmissverständlich geklärt, um wen es in diesem Film gehen wird. Das „WO“ wurde noch durch verschiedene stimmungsvolle Aufnahmen von Menschen in Burkina bei ihrer täglichen Arbeit unterstrichen.

Vereinfachen und Kürzen

Insgesamt bemerkten wir im Laufe der Zeit, dass es besser für den Film war, die Geschichte insgesamt zugunsten der eigentlichen Aussage zu vereinfachen.

Anfangs gab es unheimlich viele Aspekte in Maïmounas Leben, die wir gerne ausführlich erzählen wollten. Ein Beispiel hierfür ist die schwierige Zeit, die sie zu bewältigen hatte, als sie von der Elfenbeinküste zurückgekommen und allein für ihre kleinen Geschwister verantwortlich war. Sie musste sich für die Familie aufopfern und Geld verdienen, anstatt weiter in die Schule zu gehen. Eine gute Schulbildung wäre jedoch ihr größtes Ziel gewesen. Sie vermisste ihren Vater als verantwortliches Familienoberhaupt

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

sehr und hatte durch seine Abwesenheit viel Verantwortung zu tragen.

Die Schlusszene mit der Rückkehr des Vaters sollte die Auflösung ihres Konfliktes und Erleichterung ihres Lebens darstellen. Um diese jedoch verstehen zu können, wäre es notwendig gewesen, Maimounas Last durch die Abwesenheit des Vaters während des Filmes ausführlich darzustellen. Dieser Handlungsstrang spielte zwar in Maïmounas Leben eine große Rolle, machte im Film die Erzählweise jedoch sehr komplex und trug nichts zur eigentlichen Aussage bei. Deshalb beschlossen wir, diesen Teil aus dem Film zu streichen.

Auch bei den Aufklärungsszenen mussten wir kürzen. Es galt herauszufiltern, welche Aspekte für den Zuschauer unbedingt wichtig waren, damit er die Problematik verstehen konnte und welche detaillierten Ausführungen unnötig waren. Da unser Film kein Aufklärungsfilm sein sollte, reichte es, nur ein paar wenige Gesichtspunkte und mögliche Komplikationen durch die Beschneidung anzuführen. Viel wichtiger war es, dass die eigentliche Aussage, warum es die Beschneidung trotz Aufklärung immer noch gibt, genügend Raum erhält.

Wir mussten lernen, mit der von uns empfundenen „Unvollständigkeit“ umzugehen. Schließlich weiß der Zuschauer ja auch nicht um die anderen Teile der Wirklichkeit und empfindet eine runde Geschichte an sich als vollständig.

Wiederholungen

Durch das Weglassen unwichtiger Aspekte schafften wir genügend Platz für Stimmungsszenen und dafür, besonders wichtige Aussagen mehrmals in verschiedenen Szenen wiederholen zu können. Dadurch wollten wir eine Verstärkung der wichtigen Aussage erreichen und sicherstellen, dass der Zuschauer sich diese unbedingt merkt und keine Chance hat, diese zu verpassen. Dies sind zum Beispiel Aussagen wie:

„Beschneidung ist die Tradition“, „Wucherungen aufgrund der Beschneidung“, „Der Mann wird nicht verstehen, dass die Frau keinen Sex haben und kein Kind bekommen kann“, „die übermäßige Lust der Unbeschnittenen auf Sex und daraus resultierender Untreue und Prostitution“.

Schlusssequenz:

Durch das Weglassen der Rückkehr des Vaters gelang es uns, das Ende kurzweiliger und erfrischender zu erzählen. Nach der letzten Aufklärungsszene bei den Chefs de Village, welche nochmals ganz deutlich den Konflikt der Verantwortlichen darstellt, geben wir dem Zuschauer nun einen sehr hoffnungsvollen Blick in die Zukunft. Mit dem Gefühl, dass alles weitergeht, soll er den Film verlassen. M. Pfadnam gibt ein kleines Interview und sagt, dass es die Beschneidung in wenigen Jahren wohl nicht mehr geben wird. Dann ist Maïmouna bei ihren Freundinnen in Kaya. Sie ist fröhlich und unbeschwert, sie lacht und singt mit ihnen. Die Mädchen reden über ihre Zukunft, während sie Maïmouna die Haare flechten und machen Witze über die Männer. Maïmounas positive

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

Persönlichkeit wird durch ihre Aussage „Solange es Leben gibt, gibt es Hoffnung – und deshalb hofft man immer“ unterstrichen. Somit wird die Last, die der Zuschauer mit ihr während ihres Interviews erlebt hat, wieder aufgelöst.

Danach sitzt Maïmouna sehr stolz und freudestrahlend auf ihrem Moped.

Sie erzählt, dass ihre Mutter jetzt ihre Einstellung geändert hat und die Enkelinnen nicht mehr beschneiden lässt. Diese Fahrt am Schluss spannt wiederum den Bogen zurück zum Anfang und hinterlässt beim Zuschauer das Gefühl, dass alles weitergeht: Die Fahrt, Maïmounas Leben, ihr Nomadentum und die Aufklärungsarbeit ...

Szenen bauen aufeinander auf – Das Diagramm
Insgesamt war es ein sehr langer Prozess, bis wir eine geeignete Erzählstruktur gefunden hatten. Wie im Diagramm ersichtlich, schoben wir die Szenen lange hin- und her, bis sie letztlich ihren Platz innerhalb der Dramaturgie gefunden hatten, und auch das Verhältnis von Aufklärungsszenen und Szenen aus Maïmounas Leben stimmte. Der Grund hierfür ist, dass Szenen immer aufeinander aufbauen, sich gegenseitig vorbereiten und motivieren. (vgl. hierzu Schadt, 2002 S 247) Nur mit bestimmten vorangegangenen Informationen kann der Zuschauer eine Szene auf emotionaler und informativer Ebene verstehen. Neben der richtigen Anordnung der Szenen, gab es weitere Stilmittel, derer wir uns bedienten:

Die Offs stellten ein hilfreiches Bindeglied zwischen den Szenen dar. Hier konnten wir auf der Audioebene beliebige Vorabinformationen geben, die für den Zuschauer zum Verständnis nachfolgender Szenen wichtig sein würden.

Um die volle Aufmerksamkeit des Zuschauers auf

die Informationen im Off zu lenken, ließen wir jeweils einen Moment zu lange nichts passieren, bis der Zuschauer sich fragte, was nun eigentlich geschehen sollte.

Die Szene bei den Beschneiderinnen musste beispielsweise noch um die Information erweitert werden, dass es sich hier um ehemalige Beschneiderinnen und nicht irgendwelche Frauen handelt. Dies lösten wir an dieser Stelle dadurch, dass M. Pafadnam den Anlass des Treffens auf die Tafel schreibt, da wir keine Schrifteinblendungen wollten. Nur mit dieser Information konnte der Zuschauer jedoch die Dimension dieses Treffens verstehen.

Der Aufbau ließ sich zwar anhand unserer Karteikärtchen simulieren, jedoch war das Ergebnis immer wieder überraschend anders, was diesen Prozess sehr komplex machte.

3.3.4 Testpublikum

Für mich war es sehr spannend und wichtig, den Film immer wieder einem kleinen Testpublikum vorzuführen. Auf diese Weise konnten ich feststellen, wo Verständnisprobleme auftauchten, und ob die gewünschte Emotionalität beim Zuschauer eintrat.

Des Weiteren bemerkte ich, dass ich bei solchen Vorführungen selbst den filmischen Aufbau wieder viel objektiver und kritischer bewerten konnte, wenn andere Personen mit im Raum saßen.

Wichtig dabei ist jedoch, dass man sich nicht von allem Geäußerten blind lenken lässt. Gefällt dem Großteil der Zuschauer eine bestimmte Szene nicht, sollte man sehr kritisch vorgehen

3.3 Dramaturgie im Dokumentarfilm

und diese nicht sogleich aus dem Film nehmen. Viel mehr gilt es zu ergründen, weshalb sie diese Szene nicht anspricht und ob sie zuvor etwas anderes nicht verstanden hatten, was sie aber hätten wissen müssen. Murch spricht hier von der „Verlagerung des Schmerzes“ und man sollte sich dann umgehend daran machen, die Ursache für den Schmerz zu finden.

Kritik darf als Anstoß und Verbesserungsmöglichkeit gesehen werden. Dabei ist es jedoch sehr wichtig zu unterscheiden und sich nicht von seinem eigenen Stil abbringen zu lassen.

¹³ Vgl. Murch, 2004, S.53

3.3.5 Der Dramaturgische Aufbau

06. April	18. April	23. April	Final Cut 24. Mai
Fahrt	Fahrt	Fahrt	Fahrt
Chef Poullalé	Chef Poullalé	Chef Poullalé	Kaya Wäsche +Spiegelszene
Fahrt	Fahrt	Fahrt	Interview Maimouna
1. Familien- besuch	1. Familien- besuch	1. Familien- besuch	
Zuhause in Boussouma	Chefs de Village	Kaya Wäsche +Spiegelszene	Chef Poullalé
Chefs de Village	Interview Paf.	Markt	Fahrt
Arbeits- besprechung	Fahrt	Kino	1. Familien- besuch
Interview Paf.	Piboaré	Chefs de Village	Piboaré
Fahrt	Kino	Interview Paf.	Kino
Piboaré		Piboaré	Rhythmus
Beschneider- innen	Zuhause in Boussouma	Zuhause in Boussouma	Zuhause in Boussouma
Fahrt	Fahrt	Fahrt	Fahrt
Boussouma morgens	Interview Maimouna Teil1	Interview Maimouna Teil1	Interview Maimouna Teil1
Interview Maimouna	Beschneider- innen	Beschneider- innen	Beschneider- innen
	Interview Maimouna Teil2	Interview Maimouna Teil2	Interview Maimouna Teil2
Kino	Boussouma morgens	Boussouma morgens	Boussouma morgens
	Interview Paf.	Interview Paf.	2. Familien- besuch
			Rhythmus
			Chefs de Village
			Interview Paf.
Freundinnen Kaya	Freundinnen Kaya	Freundinnen Kaya	Freundinnen Kaya
Fahrt	Fahrt	Fahrt	Fahrt
Vater kommt zurück	Vater kommt zurück	Vater kommt zurück	

4 Technik HDV

Im folgenden Kapitel möchte ich das Format HDV behandeln, in welchem unser Film produziert wurde.

Dieses soll sehr praktisch orientiert sein, und diejenigen Aspekte aufführen, die für einen praktischen Umgang mit HDV von Bedeutung sind. Es soll die technischen Hintergründe insofern beleuchten, als sie für die Arbeit des Cutters und die Planung der Postproduktion, zB für die Wahl eines HDV Standards (1080i oder 720p) und dafür geeigneten Schnittsystems wesentlich sind. Tiefergehende Informatische Ausführungen wie zum Beispiel die mathematischen Grundlagen eines Codecs, halte ich an dieser Stelle für zu umfangreich und für die praktische Arbeit auch nicht relevant.

Dieses Kapitel soll die Grundlagen von HDV und dessen Postproduktion übersichtlich zusammenfassen. Es soll damit jedem Filmemacher als Basis und Einblick dienen, der eine Produktion in HDV anstrebt.

Bis heute ist mir nicht bekannt, dass es Literatur zu diesem Thema gibt, welche diese Aufgaben umfassend erfüllen würde, denn der technische Umbruch ist mit einem ständigen Prozess der Entwicklung verbunden, wodurch eine Quelle sehr schnell veraltet. Ich wäre bei der Projektplanung jedoch sehr froh über eine kompakte Zusammenfassung gewesen und möchte dies mit diesem Kapitel für weitere Filmschaffende verwirklichen.

Anhand eines Erfahrungsberichtes über den Ablauf der Postproduktion unseres Filmes wird der Leser auf mögliche Problemstellungen aufmerksam, welche sich bei einer HDV Produktion ergeben können.

„Maimouna – La vie devant moi“ wurde in 720/25p gedreht, auf Final Cut Pro offline geschnitten und im Avid Nitris geonlined und fertiggestellt. Wir stießen dabei immer wieder auf neue technische Herausforderungen, welche wir bewältigen mussten und welche unser Improvisationstalent forderten.

Letztlich konnte der Film jedoch erfolgreich fertiggestellt werden.

4.1 High Definition und HDV

HDTV steht für „High- Definition Television“. Hinter dem Begriff verbergen sich verschiedene Formate, deren Gemeinsamkeit in der höheren Auflösung als beim herkömmlichen TV Standard (SD) und einem Bildseitenverhältnis von 16:9 besteht. In der aktuellen Diskussion in Europa und den USA werden unter HD jedoch in erster Linie die digitalen Videoformate verstanden, die auch für den HD Fernsehstandard vorgesehen sind und von der SMPTE (Society of Motion Pictures and Television Engineers) in den Richtlinien 274M und 296M (1998) und der ITU (ITU-R BT.709-4, 2000) definiert werden:

SMPTE Standard	Auflösung und Seitenverhältnis	Bildrate
HD Video nach SMPTE 296M		
„720/24p“	1280 x 720, 16:9	24 Volbilder (progressiv)
„720/25p“	1280 x 720, 16:9	25 Volbilder (progressiv)
„720/50p“	1280 x 720, 16:9	50 Volbilder (progressiv)
„720/60p“	1280 x 720, 16:9	60 Volbilder (progressiv)
HD Video nach SMPTE 274M		
„1080/24p“	1920 x 1080, 16:9	24 Volbilder (progressiv)
„1080/25p“	1920 x 1080, 16:9	25 Volbilder (progressiv)
„1080/50i“	1920 x 1080, 16:9	50 Halbbilder
„1080/60i“	1920 x 1080, 16:9	60 Halbbilder
Zum Vergleich SD Video		
PAL	720 x 576, 4:3	50 Halbbilder
NTSC	720 x 480, 4:3	60 Halbbilder

vgl.hierzu: <http://www.mediaprofis.net/content/view/74/49>
sowie Hahn, 2005, S. 10

Mit der Einführung von HD wurde zunächst ein weltweit einheitlicher Sendestandard angestrebt. Die unterschiedlichen Bildwiederholraten hatten sich in den verschiedenen Ländern aufgrund der Netzfrequenz entwickelt und kein Land war bereit gewesen, einen anderen Standard anzunehmen.

Es gibt, wie in der Tabelle ersichtlich, zwei definierte Formate mit unterschiedlichen Bildseitenverhältnissen. Diese werden je nach ihrer vertikalen Auflösung mit 1080 bzw. 720 bezeichnet, die nächste Ziffer steht für die Bildwiederholfrequenz und p bzw. i gibt an, ob in Halbbildern (interlaced) oder Vollbildern (progressiv) aufgenommen wird.

„HDV verhält sich zu HDTV wie DV zu Standarddefinition – es ist die günstigste Art, Bilder von hoher Qualität aufzuzeichnen.“¹

HDV wird allgemein als hochauflösendes Nachfolgeformat von DV angesehen.

Sowohl die Farbabtastung in 4:2:0 als auch die Datenrate (maximal 25MBit/s beim 1080i Standard) entsprechen der von DV.

Trotz der höheren Auflösung kann die Datenrate von DV durch eine MPEG 2 Kompression beibehalten und das Video auf herkömmlichen DV Kassetten aufgezeichnet werden. Es gibt jedoch auch spezielle HDV Kassetten, welche durch eine besondere Beschichtung das Risiko von Drop Outs minimieren sollen. Die Aufnahmezeit beträgt im Short Play Modus (SP) weiterhin 60 Minuten.

¹ Dokument 1 CD Rom: 1_Avid_HD bei knappem Budget

4 Technik HDV

4.2 Die Standards 720p und 1080i

Es gibt derzeit zwei gängige HDV Formate: 720p und 1080i. Diese unterscheiden sich neben ihrer Auflösung vor allem durch den Aufzeichnungs- und Wiedergabemodus: progressiv (p) und interlaced (i). Ein weiterer wichtiger Unterschied liegt in der Länge der Group of Pictures.



entnommen aus: Dokument 2 CD ROM:

2_Avid_Einführung in die HD Technologie Teil 1

	DV-Standard	HDV-720p (HDV 1)	HDV-1080i (HDV 2)
Hersteller		JVC	Sony, Canon
Bildformat	4:3 & 16:9	16:9	16:9
Auflösung	720x576	1280x720	1440x1080
Bildwechsel-frequenz	25progressiv 50interlaced	25progressiv	50interlaced
GOP		6 Frames	12 Frames
Farbabtastung	4:2:0	4:2:0	4:2:0
Datenformat	DV	MPEG2	MPEG2
Kompression	DCT Intra-Frame Kompression 5:1	MPEG2 Inter-Frame Kompression	MPEG2 Inter-Frame Kompression
Datenrate	25Mbit/s	19Mbit/s	25Mbit/s
Audio	PCM	MPEG1 Audio Layer II	MPEG1 Audio Layer II
Audio-Datenrate	190 KB/s	384 KB/s	384 KB/s
Tonkanäle	2 Kanäle 16 Bit 4 Kanäle 12 Bit	2 Kanäle 16 Bit	2 Kanäle 16 Bit
Auflösungsfaktor	1,0	2,22	3,75

Grafik teilweise übernommen aus: HDV-info.de.vu http://freehost19.websamba.com/sony_hdr-fx1e/hdv.html

4.2 Die Standards 720p und 1080i

Es gibt unterschiedliche Gründe dafür, sich für den Einsatz eines der beiden Formates zu entscheiden. Beide haben unterschiedliche Vor- und Nachteile

Ein zu beachtender Aspekt ist, auf welchem Übertragungssystem das Endprodukt später gezeigt werden soll. Für Fernsehübertragungen eignet sich interlaced Material besser. Wird jedoch über ein digitales Übertragungssystem wie zB Beamer, LCD oder Plasma Bildschirm präsentiert, sollte man beachten, dass diese nur Progressiv darstellen können und sich daher progressives Ausgangsmaterial besser eignet.

Wird die Produktion am Ende auf Rollfilm gefazt, bietet es sich von vornherein an, in 24p aufzunehmen da dies der Bildwiederholrate von Film entspricht und somit die Übertragung auf diesen ohne Umrechnung erfolgen kann.

Es gibt allerdings auch gestalterische Gründe und persönliche Vorlieben, die für das Eine oder das andere Abtastverfahren sprechen. Bei szenischen Produktionen, für das Kino und Werbespots wird häufig das progressive Abtastverfahren bevorzugt, da dieses eher dem „Kinolook“ (Motion Blur, Shuttern) entspricht.

Im Broadcastbereich wird eine Bildwiederholfrequenz von 50 bzw. 60 Hz favorisiert, da Fernsehsysteme bisher mit dieser Bildwiederholfrequenz arbeiten und historisch bedingt auf eine interlaced- Wiedergabe ausgelegt sind. Interlaced eignet sich zudem aufgrund seiner höheren Bewegungsauflösung besser für Sportaufnahmen.

Unabhängig vom Einsatzbereich forcieren die verschiedenen Hersteller die Durchsetzung ihres Standards (SONY: 1080i, JVC: 720p).

4.2.1 Interlace (Zeilensprungverfahren)

Der Begriff „Interlace“ bedeutet auf Deutsch so viel wie „verschachteln“ oder „verflechten“.

Ursprung dieses Verfahrens ist die frühe Fernsehtechnik. Eine Bildwiederholfrequenz von 25 Hz reichte nicht aus, ein Bild flimmerfrei darzustellen. Im Kino hatte man sich damit beholfen, ein Bild mittels einer Doppelflügelblende zweimal zu projizieren um damit eine Frequenz von 48Hz zu erhalten. Für die frühe Fernsehtechnik war dies jedoch undenkbar, da zum einen die Abtastgeschwindigkeit des Kathodenstrahls auf 50 Hz hätte erhöht werden müssen, und zum anderen eine doppelte Bandbreite für die zweifache Information nicht zur Verfügung stand.

Die Lösung bestand darin, ein Bild (Frame) in zwei Halbbilder (Fields) aufzuteilen, welche zeitlich nacheinander abgetastet werden. Das erste Bild stellt die ungeraden Zeilen des Bildes dar, danach das zweite Bild die geraden. Wird der minimale Betrachtungsabstand eingehalten, integriert das menschliche Auge durch seine Trägheit und das Nachleuchten auf der Phosphorschicht der Bildröhre die beiden Halbbilder zu einem Gesamtbild. Man erhält durch die Verschachtelung der Halbbilder insgesamt eine Darstellung von 50 Hz, was den Flimmereindruck bei gleicher Bildwiederholfrequenz und Bandbreite stark reduziert.

4.2 Die Standards 720p und 1080i

Auf diese Weise konnte man ebenfalls die zeitliche Auflösung erheblich verbessern, was besonders vorteilhaft für die Aufnahme schneller Bewegungen ist. Die zeitliche Auflösung beträgt nun ebenfalls 50Hz (trotz der 25 Bilder), was für eine flüssigere Bewegungsauflösung sorgt.

Durch das Interlace Verfahren treten jedoch auch unerwünschte Nebeneffekte auf, welche die Bildqualität beeinflussen:

- Zwischenzeilenflimmern: kommt es aufgrund der Trägheit des visuellen Systems zu keiner vollständigen Verschmelzung der Halbbilder
- Kantenflackern: feine Details und horizontale Kanten, die sich genau zwischen zwei Zeilen befinden, bewegen sich scheinbar auf und ab da sich zwei benachbarte Zeilen nicht vollständig ergänzen, beispielsweise bei einer sehr feinen schwarzen Linie auf weißem Hintergrund
- Treppenstufen an vertikalen und bewegten Objekten durch Aliasing
- Streifenstruktur in homogenen Flächen
- Kammeeffekt: Bewegt sich beispielsweise ein Objekt oder die Kamera horizontal, entstehen ausgefranzte Kanten durch die Verschachtelung der zeitlich aufeinander folgenden Halbbilder. Diese sind beim Zusammenfügen der Halbbilder sichtbar.
- verringerte vertikale Auflösung: Besonders wenn sich Objekte vertikal im Bild bewegen oder eine vertikale Kamerabewegung erfolgt, hat dies eine Halbierung der vertikalen Auflösung zur Folge.

Das Interlace Verfahren liefert bei einem analogen Wiedergabegerät (Kathodenstrahlröhre) bisher die beste Bildqualität, da es hierfür entwickelt wurde. Jedoch stellen die neuen Displaytechnologien wie LCD, Plasma, Beamer, etc. ausschließlich progressiv dar. Interlaced-Material muss für die Wiedergabe erst Deinterlaced werden, was sehr aufwendig ist und erhebliche Qualitätsverluste mit sich bringt.

4.2.2 Progressiv (Vollbildverfahren)

Bei einer progressiven Abtastung werden alle Zeilen (ungerade wie gerade) eines Bildes von oben nach unten nacheinander abgetastet, es gibt keine Unterteilung in Halbbilder. Das Bild wirkt dadurch schärfer und ruhiger und das Zwischenzeilenflimmern tritt nicht auf. Das Bild hat eine bessere Vertikalauflösung, was bedeutet, dass die Zeilenanzahl im Gegensatz zum Interlace-Verfahren verringert werden kann.

Der 720p Standard nutzt genau diese Eigenschaft: Im Gegensatz zum 1080i Format ist die Zeilenzahl um das 1,5 fache reduziert.

Dafür hat es nur die halbe zeitliche Auflösung, was bei bewegten Objekten oder bewegter Kameraführung zum Shutter-Effekt führt.

Progressiv eignet sich um ein Vielfaches besser für die Darstellung auf digitalen Übertragungssystemen, da es eine höhere Kodiereffizienz als interlaced Material besitzt und somit bei gleicher Bitrate eine bessere Bildqualität zur Folge hat. Motion Compensation und DCT Algorithmen nutzen die Ähnlichkeit aufeinander folgender Bilder. Sie kompensieren zeitlich und räumlich redundante Information. Ändert sich diese Information jedoch in jedem Halbbild

4.2 Die Standards 720p und 1080i

durch das Interlaced Verfahren und müssen Kammeffekte, welche beim Zusammenfügen zweier Halbbilder entstehen, aufwendig kodiert werden (viele Koeffizienten ungleich null), wird eine hohe Bitrate und damit eine niedrigere Bildqualität erzeugt. Progressives Material hat keine Kammeffekte, sondern viel mehr redundante Information, und kann daher viel effizienter kodiert werden. Die Bildqualität kann dadurch bei gleich bleibender Bitrate im Gegensatz zu Interlaced wesentlich verbessert werden.

4.2.3 Progressive with segmented Frames (psF):

PsF ist ein reiner Übertragungsstandard und soll an dieser Stelle der Vollständigkeit wegen erwähnt werden. Er beruht auf der Unterteilung eines progressiv aufgenommenen Vollbildes in zwei Segmente. Wie die Halbbilder enthält ein Segment die geraden, das andere die ungeraden Zeilen des progressiven Bildes. Sie sind aber nun nicht zeitlich versetzt wie die Halbbilder bei interlaced Material, sondern werden beide im progressiven Bild zeitgleich aufgenommen und aus diesem generiert. Sie besitzen also keine zeitliche und inhaltliche Differenz und können später wieder ohne störende Effekte (wie zB Kammeffekt) zu einem Vollbild zusammengefügt werden.

PsF bildet einen Kompromiss zwischen Film und Video. Es werden 50 Segmente (Halbbilder) übertragen, welche vom Endgerät entweder progressiv (dann wird das erste Bild gespeichert, bis das zweite angekommen ist, diese verrechnet

und wieder zusammen dargestellt) oder wie interlaced (50 Segmente) dargestellt werden können.

Herkömmliche Fernsehgeräte sind für eine Bildwechselfrequenz von 50/60 Hz ausgelegt und können keine echten progressiven Bilder verarbeiten.

Das bisherige Verfahren, progressiv aufgenommenes Material vorher zu interlacen, um es fernsehkompabil zu machen, hatte immer einen Verlust der Bildqualität zur Folge. Mit psF kann nun das Material in seinem Originalformat auf einem Fernseher ohne das störende Großflächenflimmern übertragen werden. Wird das Material aber auf einem digitalen Display wie einem Plasma- Bildschirm übertragen, erfolgt dies progressiv.

4.3 MPEG Kompression

Da MPEG die Grundlage dafür bildet, dass HDV mehr Bildinformation bei derselben Datenrate wie DV (max. 25 MBit/s, je nach Standard) auf dem Band unterbringen kann, soll die MPEG- Kodierung, sowie die Grundlagen zur Bewegtbildkompression im Folgenden näher erklärt werden.

4.3.1 Grundlagen der Bewegtbildkompression

Die Kompression von Bilddaten beruht auf der Tatsache, dass sich benachbarte Pixel in einem Bild nur wenig voneinander unterscheiden. (-> örtliche Korrelation). Bei einer Abfolge von Bildern unterscheiden sich die Bilder zudem zeitlich gesehen nur wenig voneinander, da der Inhalt von einem zum nächsten Bild weitestgehend gleich bleibt (-> zeitliche Korrelation). Ausnahme bilden hier sehr schnelle Bewegungen, Kameraschwenks oder Schnittübergänge.

Daraus ergeben sich Redundanzen, welche die Grundlage der Kompressionsalgorithmen bilden. Da nicht für jedes Bild die gesamte Information erneut übertragen werden muss, ist es möglich, die Datenrate des Signals mittels der Kompression zu verringern.

Die begrenzte Wahrnehmungsfähigkeit des Auges wird ebenfalls dazu genutzt, irrelevante Informationen wegzulassen, welche der Mensch ohnehin nicht oder nur bedingt wahrnehmen kann. Dazu gehören die geringere Wahrnehmung von Farbe im Gegensatz zur Helligkeit (dies wurde auch schon beim Standardfernsehen

berücksichtigt, wo die Bandbreite für die Farbauflösung nur die Hälfte als der für Helligkeit betrug) und die begrenzte Aufnahmefähigkeit sehr feiner Bilddetails mit geringem Kontrast. Dies wird auch als psycho-visuelle Redundanz bezeichnet.

Die Kompression von bewegten Bildern besteht bei MPEG aus einer Mischung von Einzelbildkompression (intra Frame), bei der ein Bild in sich komprimiert wird, und der Bildsequenzkompression, bei welcher zeitliche Redundanzen zwischen den Bildern berücksichtigt werden (inter Frame).

4.3.2 Intra-Frame Komprimierung

Die Diskrete Kosinus Transformation (DCT) findet bei der Komprimierung von Einzelbildern Anwendung, wie beispielsweise bei JPEG, den I-Frames von MPEG und beim DV Codec, wo jedes Bild für sich komprimiert wird.

Da sich nebeneinander liegende Pixel eines Bildes sehr ähnlich sind, wird das Bild bei der DCT zunächst in Blöcke von 8*8 Pixel zerlegt. Jeder Block wird separat transformiert, indem jeder Koeffizient (Bildpunkt) des Blockes in Frequenzen und Amplituden ausgedrückt und zickzackförmig nach Werten sortiert wird. Bei der anschließenden Quantisierung wird jeder DCT Koeffizient durch einen dem Block zugeordneten Quantisierungswert (er bestimmt die Stärke der Kompression) geteilt, zu einem ganzzahligen Wert gerundet und in einer Bitzahl ausgedrückt.

Hohe Frequenzen und geringe Amplituden, welche ohnehin nur schwer wahrnehmbar sind, werden bei der Quantisierung auf null gesetzt, wodurch sich die Datenmenge erstmals verringert.

Zur weiteren Datenreduktion werden die Ergebnisse der Quantisierung mit einer RLC (Running Length Coding), VLC (Variable Length Coding) oder Huffman kodiert. Diese nutzen die Tatsache, dass die Ergebnisse nicht gleich häufig verteilt sind. Häufige Werte werden mit weniger Bit, seltene Werte mit mehr Bit kodiert. Diese weitere Komprimierung geschieht verlustfrei.

4.3.3 Inter-Frame Komprimierung (MPEG)

Die Inter Frame Komprimierung nutzt die Tatsache, dass sich zeitlich aufeinander folgende Bilder meist sehr ähnlich sind und verwendet die Informationen aus mehreren aufeinander folgenden Videobildern zur Datenreduktion. Die Bilder werden in einer Bildgruppe „Group of Pictures“ (GOP) zusammengefasst, welche aus I-, B- und P- Frames besteht und immer mit einem I-Frame beginnt.

Eine GOP hat die Länge von I-Frame zu I-Frame. HDV verwendet MPEG 2 mit langen GOPs bestehend aus 6 oder 15 Bildern (je nach Standard). Ein MPEG 2 Stream enthält eine Mischung aus I- Frames (Diese sind wie ein Einzelbild intra- kodiert und enthalten die komplette Bildinformation) und vorhersagbaren B- und P- Frames. B und P Frames enthalten selbst nicht die komplette Information, sondern lediglich die Änderungen zu vorangegangenen und folgenden Bildern. Sie können deshalb nur im Kontext und zusammen mit anderen Frames der GOP dekodiert werden.

„P“ steht für Predicted Frame, es benötigt zur Dekodierung immer ein vorangegangenes I oder P Frame als Referenzbild. „B“ steht für Bidirectional predicted Frame und bedeutet, dass die Bildinformation aus einem vorangegangenen oder nachfolgenden I- oder P-Frame bezogen werden kann.

Bewegungsvektoren

Die Bitrate kann durch die Prädiktion von Bildinhalten stark gesenkt werden, da nur die Bewegungsvektoren übertragen werden, welche die Richtung und Distanz der Bewegung eines Blockes angeben. Dazu werden so genannte Makroblöcke (16*16 Pixel) gebildet, die bei einer Farbabtastung von 4:2:0 aus vier 8*8 Pixel großen Luminanzblöcken und zwei 8*8 Pixel großen Chrominanzblöcken bestehen. Der Makroblock bildet die Einheit für die Bewegungskompensation. Zuerst wird die Bewegung des Blockes im nächsten Bild geschätzt und dann zusammen mit dem zusätzlich ermittelten Prädiktionsfehler übertragen.

4 Technik HDV – Schnitt im NLE

4.4 HDV - Schnitt im Non Linearen Schnittsystem (NLE)

MPEG mit seinen langen GOPs wurde ursprünglich dazu entwickelt, um gesendet zu werden. (DTV, DVD, usw...) Nun wird bei HDV jedoch MPEG 2 als Aufnahmeformat verwendet, in welchem die Bilder durch die Gruppenstruktur voneinander abhängig sind.

Die Möglichkeit, bildgenau Schneiden zu können, ist jedoch für die Arbeit des Cutters von großer Bedeutung. Dies stellt eine besondere Anforderung an Nonlineare Editing Systeme (NLE) dar.

Es gibt zwei Funktionsweisen, wie NLEs einen framegenauen Schnitt ermöglichen:

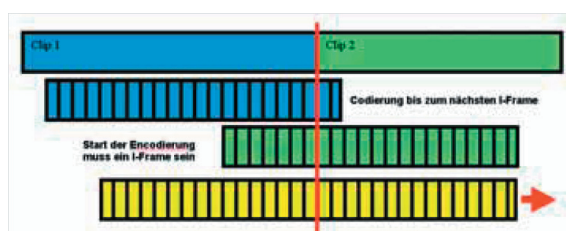
4.4.1 Natives HDV Editing

Natives Editing bedeutet, dass das Material vom Band direkt und ohne Transkodierung ins Schnittsystem eingespielt und in seinem originalen MPEG Format geschnitten wird. Damit bleibt die höchstmögliche Bildqualität erhalten.

Um an einer beliebigen Stelle innerhalb einer MPEG Sequenz schneiden zu können, wird das Material bereits ab dem Gruppenstart (I-Frame) im Hintergrund dekodiert. Bei einem Schnitt überlappen die beiden Datenströme.

Dies erfordert eine sehr hohe Prozessorleistung des Systems, da ständig wie beim Setzen von Blenden in einem konventionellen Projekt, zwei Ströme gleichzeitig abgespielt werden, aus welchen sich das Zielbild errechnet.

Des Weiteren wird die Gruppenstruktur unterbrochen. Um wieder einen normgerechten HDV Strom zu erzeugen, muss die Gruppenstruktur neu errechnet und ein neues MPEG File erzeugt werden.



entnommen aus: Dokument 3 CD ROM:DIVA AVID user Magazin

4.4 HDV- Schnitt im NLE

4.4.2 nicht natives HDV Editing

Nicht-natives Editing bedeutet, dass das Material beim Einspielen in ein Intermediate- Format transkodiert wird, welches ausschließlich volle I-Frames verwendet. So kann jedes Bild sofort decodiert und angezeigt werden, ohne dass weitere Bilder decodiert werden müssen. Soll der Film wieder auf Band ausgegeben werden, muss der Intermediate Codec wieder in MPEG umgewandelt werden. Jede Transkodierung bedeutet jedoch einen Verlust der Bildqualität.

Vorteil bei diesem Verfahren ist die geringere Prozessorleistung, da keine temporäre Anzeige wie beim native Editing gemacht wird. Allerdings benötigt das Material etwa drei- bis viermal soviel Bandbreite und Speicherplatz. Ein Einspielen in Echtzeit ist nicht möglich, da das Material erst transkodiert werden muss.

Nicht-native arbeitende Schnittsysteme sind beispielsweise iMovieHD, Final Cut Express HD (Apple Intermediate Codec) und Premiere Pro (CineForm Intermediate Codec).

Format	Datenrate
MPEG-2 HDV 720p30	2.5 MB/s (entspricht 9 GB/h)
MPEG-2 HDV 1080i60/50	3.3 MB/s (entspricht 12 GB/h)
Apple Intermediate Codec HDV 720p30	etwa 7 MB/s (entspricht etwa 25 GB/h)
Apple Intermediate Codec HDV 1080i50	etwa 12 MB/s (entspricht etwa 42 GB/h)
Apple Intermediate Codec HDV 1080i60	etwa 14 MB/s (entspricht etwa 49 GB/h)

vgl. hierzu:

Dokument 4 CD ROM Native Editing with Final Cut Pro 5

<http://www.movie-college.de/filmschule/postproduktion/hd-editing.htm>

<http://docs.info.apple.com/article.html?artnum=301599-de>

4 Technik HDV – Workflow

4.5 HDV Workflow bei diesem Film

4.5.1 Gründe für 720/25p

Der Workflow bestimmte sich maßgeblich durch die Wahl des HDV Formats 720/25p. Grundlage für die Entscheidung, in diesem Format zu drehen, bildeten 3 Faktoren:

1 Die Kamera: JVC GY HD 100

Der beste Aufnahmemodus der verwendeten Kamera von JVC ist 720p, da ihre CCDs eine echte native 16:9-Auflösung von 1280 x 720 liefern (bei 25, 24 und 30 fps) und sie eine außerordentliche Geschwindigkeit und Leistungsfähigkeit der progressiven Video Signalverarbeitung besitzt.

Weitere Signalformen wie 1080i/50, 1080i/60, 720p/50 und 720p/60 basieren auf der nativen progressiven 720p-Aufnahme, welche der integrierte Konverter liefert.¹

2 FINAL CUT PRO HD 5.1

Dieses Schnittsystem stand uns in der Hochschule der Medien kostenlos zum Schnitt zur Verfügung. Laut Apple sollte eine 25p-fähige Version bis spätestens Ende Februar 2006 verfügbar sein, also rechtzeitig zum Beginn unserer Postproduktionsphase.

3 Vorführung über Beamer und Kinolook

Der Film soll vorwiegend einem großen Publikum vorgeführt werden (Premiere im Kino, Informationsveranstaltungen von Hilfsorganisationen), wozu er über einen Beamer (progressiv, s.o.) auf eine große Leinwand projiziert wird.

Zu einer solchen Vorführung sollte ein „Kinolook“ gut passen, welcher mit progressiv gedrehtem Material annähernd erreicht werden kann. Hierzu gehört vor allem die Bewegungsunschärfe.

Des Weiteren wollten wir uns die Möglichkeit offen halten, unseren Film gegebenenfalls einfach und hochwertig auf Rollfilm zu bringen (s.o.). Beides gute Gründe, sich für das progressive Aufnahmeformat zu entscheiden.

¹ vgl hierzu: <http://www.jvcpro.de/jvcpro/index.cfm?loadpage=795>

4.5.2 Die Problemstellung:

Apple kam seiner Ankündigung nicht nach und brachte die 25p-fähige Final Cut Version nicht rechtzeitig zu Beginn unserer Postproduktionsphase heraus. FCP konnte im März 2006 nur HDV-Signale in 1080i50, 1080i60 und 720p30, aber kein HDV 720p25 verarbeiten.

Wir mussten also nach einer Lösung suchen, unser in 25p gedrehtes Material schneiden zu können. Eine Möglichkeit, auf einem AVID System wie beispielsweise AVID Liquid 7, welches in 720p gedrehtes Material bearbeiten kann, zu schneiden hatten wir nicht. Aufgrund dessen entschieden wir uns dazu, das Material bei einer Postproduktionsfirma auf SD herunterkonvertieren zu lassen, und es zunächst in DV Qualität offline auf Final Cut zu schneiden. Danach sollte es im AVID wieder geonlined werden.

OFFLINE Schnitt

Von Offline Schnitt spricht man immer dann, wenn das Originalmaterial für den Schnitt komprimiert wird, um Speicherplatz zu sparen oder wenn kein entsprechend leistungsfähiges Schnittsystem zur Verfügung steht. Offline bedeutet also, mit einer Kopie des Materials zu arbeiten, welche nicht die volle Qualität und damit verbundene hohe Datenrate des Originalmaterials besitzt.

In unserem Fall stand uns kein Schnittsystem zur Verfügung, auf welchem wir unser 720/25p Material online hätten schneiden können.

TIMECODE (TC)

Besonders wenn man offline schneidet, ist der Timecode essentiell.

Der Timecode von Offline und Online Kassetten muss identisch sein, damit das Schnittsystem die Frames wieder bildgenau zuordnen kann. Durch den TC wird jedes Bild identifiziert und ist mit einer eigenen Nummer versehen.

Er hat das Format hh:mm:ss:ff (Stunden:Minuten: Sekunden:Bilder), wobei die Bildzahl demjenigen des Video- oder Filmsystems mit seiner Bildwechselfrequenz entsprechen muss.

Es gibt unterschiedliche Arten von Timecodes: LTC (Tonsignal), VITC (im Videosignal integriert), BITC (Burnt In Timecode, TC im Bild zur Sicherheit und Kontrolle). Stimmt die Bildnummerierung nicht überein, entstehen später beim Onlinen Asynchronitäten, da das Schnittsystem dann auf die falschen Bilder und Ausschnitte des Rohmaterials zugreift.

Beim Herunterkonvertieren unseres HDV Materials brach FCP das Capturing immer nach wenigen Frames ab. Laut Apple kann FCP ein beim Einspielen auf SD herunterkonvertiertes HDV-Signal erfassen, jedoch könne es vorkommen, dass es Probleme gibt, da der Bandtransportmechanismus eigentlich nicht mit DV-formatiertem Video auf Band arbeitet. HDV und DV verwenden aufgrund ihrer Formatstruktur (I-Frames oder GOP, s.o.) unterschiedliche Gerätesteuern.²

² siehe: <http://docs.info.apple.com/article.html?artnum=302965-de>

Die Lösung dieses Problems bestand für uns darin, die Herunterkonvertierung und Eindigitalisierung ohne TC in 4:3 Letterbox vorzunehmen, und den Timecode im Bild (BITC) mit aufzuzeichnen.

Im Final Cut ist es wie in jedem professionellen Schnittsystem möglich, den Timecode für ein Band neu zu setzen. Hierfür nahm ich das erste Frame eines Bandes.

Anschließend prüfte ich, ob der gesetzte TC beim letzten Frame noch identisch mit dem TC im Bild war. Bei einigen Bändern war dies durch TC Sprünge und Drop Outs während der Aufnahme nicht der Fall.

Für diese Bänder musste ich das Frame finden, wo der TC im Bild nicht kontinuierlich weiterlief. Durch Annäherungen gelang es mir, diese Stellen ausfindig zu machen. Hier teilte ich das Originalmaterial und setzte den TC für die Teilstücke erneut. Somit war gewährleistet, dass später beim Onlinen keine Asynchronitäten durch verschobene Ausschnitte auftreten würden.

Timecode Sprünge und Drop Outs

Drop Outs treten bei jedem Bandaufzeichnungsverfahren auf und bedeuten, dass ein Frame nicht korrekt geschrieben wird oder gelesen werden kann.

Bei HDV wirken sie sich jedoch besonders drastisch aus, da bei einem I-Frame Drop Out jeweils die gesamte GOP (6 oder 12 Frames) nicht mehr dekodiert werden kann.

In unserem Material gab es jedoch auch TC Sprünge an Stellen, wo kein Drop Out zu erkennen war.

Onlining und EDL

Für das Onlining im AVID exportierten wir eine Edit Decision List (EDL) aus dem Final Cut. Dies ist eine einfache Textdatei, welche dem Austausch zwischen verschiedenen nonlinearen Schnittsystemen und Plattformen dient. In der EDL speichert das Schnittsystem anhand des Timecodes, welche Teile des Rohmaterials in der Timeline verwendet werden.

Nach dem Import der EDL in ein anderes Schnittsystem werden die benötigten Ausschnitte neu eindigitalisiert. Dies geschieht automatisch anhand einer „Batch List“. Für den Austausch zwischen FCP und AVID benutzten wir die EDL CMX 3600.

Es gab jedoch Probleme bei der Eindigitalisierung anhand der Batch Liste, welcher wohl durch eine Inkompatibilität zwischen HDV MAZ und dem AVID verursacht wurde. Das Capturing brach nach wenigen Frames ab, und so musste das Material anhand der Textdatei Stück für Stück eindigitalisiert und unser Schnitt „nachgebaut“ werden.

Ich kann nach dieser Erfahrung nur vom Offline Schnitt von HDV abraten. Inzwischen gibt es jedoch mit dem FINAL CUT PRO Update 5.1.2 die Möglichkeit, auch 72025p Material zu schneiden.³

³ siehe: Dokument 5 CD ROM Late Breaking News

5 Fremde Sprache

5.1 Schnitt in fremder Sprache

Eine besondere Herausforderung stellte für mich die Sprache unseres Filmes dar.

Ich verstand weder die Landessprache Mooré, noch die zweite Nationalsprache Französisch, die in Burkina Faso als ehemaligem Koloniestaat Frankreichs gesprochen wird.

Unser Ziel im gesamten Film war es, alles authentisch darzustellen und dem Zuschauer keine Halbwahrheiten zu vermitteln. Aus diesem Pflichtgefühl heraus wollten wir es auch nicht in Kauf nehmen, bei der Übersetzung irgendwelche inhaltlichen Fehler zu machen. Zudem sollte der Film ja auch in Burkina Faso gezeigt werden, wo alle Menschen die Sprache verstehen. Bei diesem Anlass wäre es uns doch sehr unangenehm gewesen, wenn Sätze unvollständig oder Inhalte missverständlich ausgedrückt worden wären, denn die Aussagen bilden den wesentlichen Kern des Filmes.

Diese Aufgabenstellung kostete uns viel mehr Zeit, als wir erwartet hatten.

Es mussten immer wieder Lösungen gefunden oder Personen, welche die Sprache als Muttersprache beherrschten, hinzugezogen werden, um uns beim Schneiden zu helfen. Es ging ja nicht nur darum, den Film am Schluss ins Deutsche zu übersetzen. Wichtig für meine Montagearbeit war es, die entsprechenden Inhalte im Material, sowie den Anfang und das Ende einer Passage finden zu können. Am Ende beim Feinschnitt war es nochmals hilfreich, einen Übersetzer zu befragen, wo es noch Möglichkeiten zum Kürzen gab.

Mein Schnitt bedingte sich immer wieder durch die inhaltlichen Kürzungen und andersherum. Konnte ich einen Teil weglassen, musste ich wiederum auf Anschlüsse achten und gegebenenfalls die Zwischenschnitte anpassen. An anderen Stellen musste abgewägt werden, ob es sich auf Kosten eines funktionierenden Schnittes lohnte, Inhalt wegzunehmen.

Bei der Zusammenarbeit mit den Übersetzern wurde uns immer deutlicher bewusst, wie schwierig die Sprache Mooré überhaupt zu übersetzen ist. Viele Dinge werden nur umschrieben: beispielsweise „das Kleine“ kann vieles bedeuten: Kind, Klitoris, usw... und gerade bei diesem für die Menschen sehr peinlichen Thema werden viele Dinge nicht ausgesprochen, sondern blumig ausgeführt oder in Metaphern erzählt.

Für die Übersetzer selbst war dies auch eine sehr anspruchsvolle Arbeit, da sie immer den Kontext erkennen mussten, um eine Passage übersetzen zu können. Deshalb war es notwendig, ihnen diese immer wieder vorzuspielen, was sehr viel Zeit in Anspruch nahm.

5.2 Die Vorgehensweise

5.2.1 Übersetzung vor Ort

Während der gesamten Drehzeit in Burkina Faso war eine Dolmetscherin vor Ort dabei. Madame Chantal Ouedraogo beherrschte alle gesprochenen Sprachen Mooré, Französisch und Deutsch und kommt selbst aus Burkina Faso.

Während der Dreharbeiten übersetzte sie das Geschehen für die Regisseurin, damit diese Regieanweisungen an die Kamerafrau geben konnte. Es war außerdem sehr hilfreich, sie zur kulturellen Verständigung mit den Leuten auf dem Land dabei zu haben. Diesen musste ja zunächst erklärt werden, aus welchem Grund ein Filmteam angereist war und dass sie sich vor der Kamera ganz natürlich verhalten sollten.

Jeden Abend nach Drehschluss übersetzte sie das aufgenommene Material direkt vor Ort. Damit hatten wir für unsere spätere Arbeit eine gute Grundlage. Während das Team das HDV Band als Backup auf MiniDV überspielte, nahm Madame Ouedraogo die Übersetzung synchron auf MiniDisk auf.

Die Aufklärungsszenen, welche in Mooré gesprochen waren, übersetzte sie ins Französische. Die französischen Interviews übersetzte sie ins Deutsche. Dies war für sie der einfachste Weg, und sowohl Kamerafrau als auch Regisseurin verstanden Deutsch und Französisch.

5.2.2 Sichten und Transkription

Für das Sichten war diese erste Übersetzung auf MD zumindest für die Regisseurin sehr hilfreich. Wir starteten DV Tape und MD gleichzeitig. Sie hatte somit einen Anhaltspunkt, was gerade gesprochen wurde und welche Inhalte in einer Szene vorkamen. Ich verstand nur die Deutschen Übersetzungen, legte aber anfangs noch keinen Wert auf den Inhalt, da ich zunächst nur die Bilder lesen wollte.¹

Während ich mich mit der Projektorganisation und den ersten Schnitten beschäftigte, transkribierte die Regisseurin das gesamte Material. Dies ist für die Regie sehr wichtig, damit sie einen guten Überblick über den Inhalt des Materials bekommt und erkennen kann, anhand welcher Aussagen der Film aufgebaut werden kann.

Für mich sollte die Transkription, welche später vollständig auf Deutsch übersetzt wurde, die Grundlage für den Schnitt bilden.

Nach und nach erhielt ich seitenweise Übersetzungen. Diese waren jeweils mit Bandnummer und Timecode versehen, anhand derer ich die Aussagen im Material ungefähr treffen konnte. Pro Tape handelte es sich jeweils um ca. 15 Seiten, was bei 25 Tapes etwa 400 Seiten entspricht.

¹ siehe Kapitel „3.1.1 Sichten des Materials“ S. 13

5.2 Die Vorgehensweise

Die Schwierigkeit hierbei war, dass die Timecodes von Rohmaterial und der Übersetzung nicht genau übereinstimmten. Eine Simultan-Übersetzung über eine Stunde zu machen, gestaltet sich sehr schwierig, und so war die Übersetzung meistens später als das Original. Eine weitere Fehlerquelle bildete der zeitliche Versatz beim Anschalten des Camcorders und des MD Players, wodurch keine framegenaue Übereinstimmung erreicht wurde.

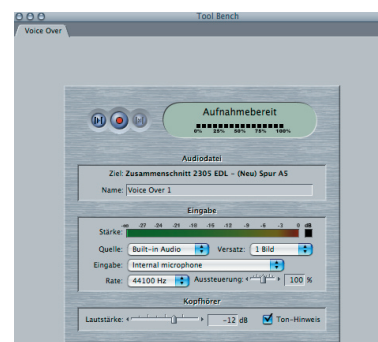
Zur ersten Orientierung war diese Transkription sicherlich sehr hilfreich und stellte auch die Grundlage meines ersten Rohschnittes dar. Ich erlebte es als einen sehr spannenden Prozess, wie sich mein Sprachgefühl für eine bislang unbekannte Sprache mehr und mehr verfeinerte. Anhand von Pausen, Änderungen der Tonlage oder der jeweiligen Stimmung entwickelte ich ein immer besseres Verständnis dafür, was gerade gesprochen wurde, oder ob eine Passage vermutlich früher oder später zu Ende war, als es in der Transkription stand.

Um die Inhalte einer Sequenz oder Einstellung nicht zu vergessen und um den Film überhaupt anschauen und bewerten zu können, schrieben wir provisorische Titel unter die jeweilige Einstellung. Diese fassten den Inhalt grob zusammen. Somit war es uns möglich, die jeweils aufeinander folgenden Aussagen am Stück anzusehen und die Logik des ersten Aufbaus zu überprüfen. Dies funktionierte für den Anfang wunderbar, jedoch wurde uns schnell klar, dass wir bald die Hilfe eines weiteren Dolmetschers brauchen würden.

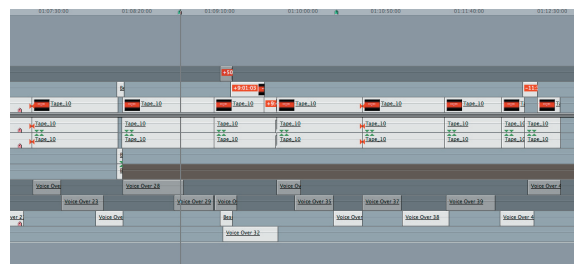
5.2.3 Voice Over

Nach etwa einem Monat Schnittzeit ließen wir den gesamten Rohschnitt übersetzen.

Hierfür eignete sich die „Voice Over“-Funktion des Final Cut Pro bestens.



Mittels eines über die Soundkarte angeschlossenen Mikrofons lässt sich der Ton direkt in die Timeline aufnehmen, während die originalen Tonspuren abgespielt werden. So übersetzten wir Satz für Satz und überprüften, ob wir die jeweiligen Aussagen getroffen hatten, und ob Anfangs- und Endpunkte der Clips stimmten.



Nach einem intensiven Wochenende hatten wir den Film mit einem vorläufigen Synchronsprecher unterlegt, und er ließ sich nun zum ersten mal am Stück anschauen und bewerten. Auf dieser Basis konnten wir nun die Struktur des Filmes bearbeiten.

5.2 Die Vorgehensweise

Nach der Fertigstellung des Feinschnittes überprüften wir nochmals mit dem Übersetzer, ob wir keine Sätze und Sinnzusammenhänge angeschnitten hatten. Einige neu hinzugenommene Passagen wurden nochmals wörtlich übersetzt. Diese endgültige Übersetzung diente dann schlussendlich zur Erstellung der Untertitel.

5.2.4 Untertitelung mit AVID

Da wir unser Projekt zwar mit Final Cut Pro offline geschnitten hatten² aber im AVID online wollten, brauchten wir die Untertitel als AVID Projekt.

Ich spielte hierfür den endgültigen Schnitt aus dem FCP auf MiniDV aus und in den AVID Express ein. Dann tippte ich alle synchron gesprochenen Übersetzungen satzweise ins AVID Title Tool ein.

Wir legten einen Stil mit gesoftetem Schlagschatten in 85% Schwarz fest, damit die Untertitel auch auf hellem Untergrund gut zu lesen sein sollten. Als Grundfarbe fügte ich dem Weiß einen leichten Cremeton hinzu, indem ich mir mit der Pipette ein Savannenbraun aus einem Videostill pickte und dies mit einem 85%igen Weiß mischte. Auf diese Weise erhielten wir Untertitel, die sich passend in die Bilder einfügen, gut lesbar sind und nicht aufgesetzt wirken.

5.2.5 Lesbarkeit

Anschließend folgten nochmals etwa zwei Wochen Feinarbeit, in welchen wir die Untertitel vereinfachten und auf Verständlichkeit prüften.

Wiederholungen konnten weggelassen, Satzbau und Grammatik mußten stimmig gemacht und auch auf den Sprachrhythmus angepasst werden.

Meiner Meinung nach sollten Untertitel nach Möglichkeit immer so nah wie möglich am gesprochenen Rhythmus liegen, um authentisch und glaubwürdig zu sein und sich harmonisch in den Film einzufügen.

Des Weiteren mussten noch gewisse technische Normen eingehalten werden. Laut ZDF darf ein Untertitel frühestens 4 Frames nach einem Schnitt eingeblendet werden, zwischen zwei Untertiteln ohne Bildwechsel müssen mindestens 7 Frames liegen.

Dies alles galt es am Ende zu vereinen, was außerordentlich viel Zeit in Anspruch nahm.

Der Inhalt des Filmes ist sehr wichtig, und wir wollten, dass der Zuschauer diesen auch vollständig aufnimmt. Inhalt wird aber ausschließlich in dialogreichen Aufklärungsszenen vermittelt, bei welchen der Zuschauer viel lesen muss. Er sollte darüber hinaus jedoch noch genügend Zeit haben, Bilder und Emotionen auf sich wirken zu lassen.

5.2.6 Untertitel oder Synchronsprecher

Sicherlich hätte es die Möglichkeit gegeben, anstatt mit Untertiteln mit Synchronsprechern zu arbeiten. Auf diese Weise wird dem Zuschauer viel Mühe erspart. Er hat mehr Zeit für die visuelle Ebene, da ihm die Inhalte auf der Audioebene präsentiert werden. Zum einen wäre dies auf professionellem Niveau für unser

² siehe Kapitel „4.5 Workflow“ S. 47

5.2 Die Vorgehensweise

Projekt viel zu teuer gewesen, zum anderen handelte es sich hierbei aber auch um eine Stilfrage. Uns war es sehr wichtig, dass unser Zuschauer auch die originalen Stimmen mit ihrem besonderen Charakter und individueller Sprechweise wahrnimmt. Ich erinnere mich an den Dokumentarfilm „Die Geschichte vom weinenden Kamel“, den ich zuerst mit der deutschen Synchronfassung ansah. Nach einigen Minuten schaltete ich jedoch auf Originalsprache mit deutschen Untertiteln um, da die deutsche Stimme bei den Menschen in den Mongolischen Bergen sehr widersprüchlich auf mich wirkte. Für mich ist auch dies eine Frage der Authentizität. Man kann einem Menschen nicht einfach eine andere Stimme „in den Mund legen“, dies wird immer unnatürlich wirken.

Hätte man die Möglichkeit, ein solches mitzunehmen, ließe sich die Übersetzung mit der Voice Over Funktion direkt vor Ort durchführen. Nach Drehschluss würden dann die gesamten Bänder eingespielt werden (je nach Leistung des mobilen Systems HDV oder auf SD herunterkonvertiert).

Die Übersetzung könnte dann direkt ins Schnittsystem aufgenommen werden und nicht wie in unserem Fall über den Umweg MiniDisk. Sie würde dadurch genauer unter dem Original liegen und gleichzeitig hätte man ein Daten-Backup vor Ort gemacht.

Die Zeit des Einspielens der Tapes vor Schnittbeginn würde ebenfalls entfallen.

5.2.7 Lösungsvorschlag zum Schneiden in fremden Sprachen

Der Faktor „Fremde Sprache“ nahm um ein Vielfaches mehr Zeit in Anspruch, als wir anfangs geplant und erwartet hatten.

Möchte man jedoch Dokumentarfilme in fremden Ländern drehen und schneiden, wird man immer wieder auf diese Problematik stoßen. Grund genug für mich, mir Gedanken über einfachere Vorgehensweisen zu machen. Im Folgenden möchte ich einen möglichen Lösungsweg, zur Vereinfachung der Postproduktion eines solchen Filmes vorschlagen.

Es gibt heutzutage immer häufiger leistungsfähige mobile Schnittsysteme.

6 Schlusswort

Es war für mich das erste Mal, dass ich einen Film von einer Stunde Länge geschnitten habe.

Ich stellte fest, dass es doch etwas ganz anderes ist, eine vollständige Dramaturgie aufbauen zu müssen, durch welche der Zuschauer eine Stunde lang gespannt der Geschichte folgt, als einen Film von nur wenigen Minuten zu erzählen.

Es gab viele Schnittversionen, die teilweise sehr düsteren Filmen über Beschneidung glichen. Ich hatte lange gedacht, dem Zuschauer alle Aspekte der Beschneidung ausführlich erklären zu müssen, damit er versteht, gegen was Maïmouna eigentlich kämpft. Es war ein langer Prozess, mich von vielen Teilen des Filmes zu verabschieden und die Geschichte auf das Wesentliche zu reduzieren. Hierbei half die Rückmeldung vieler Testpersonen, den Film nicht anhand des Themas, sondern noch mehr durch Maïmounas persönliche Geschichte zu erzählen. Dazu musste ich mir immer wieder klar machen, dass es nur um diese Frau und viel weniger um detaillierte Ausführungen ging.

Eine funktionierende Dramaturgie aufzubauen, kostete mich viel Energie. Trotzdem bereitete es mir große Freude, immer wieder neue Lösungen zu finden, um aus dem Rohmaterial einen emotionalen und stimmigen Film zu schaffen.

Ich denke, wir haben schließlich einen Weg gefunden, Maïmounas Geschichte sehr sensibel zu erzählen und mit unserem Dokumentarfilm ein authentisches Bild ihres Lebens geschaffen, mit welchem wir ihr und ihrem Anliegen eine Stimme geben.

Durch Maïmouna ist es dem Zuschauer möglich, Zugang zum Thema Beschneidung zu finden und ein Verständnis für die Hintergründe zu entwickeln. Meiner Meinung nach ist das Thema Beschneidung in diesem Film jedem zugänglich, auch wenn er hauptsächlich von Menschen angeschaut werden wird, die sich ohnehin für das Thema interessieren.

Ich selbst erlebte es als einen sehr spannenden Prozess, mich auf ein bislang unbekanntes Thema so intensiv einlassen zu können, und daran zu arbeiten, dieses in einer angemessenen Form anderen Menschen zu vermitteln.

Von Anfang an hatten wir viel zu wenig Zeit für unser Projekt eingeplant. Es mussten immer wieder Termine verschoben werden und die Schnittzeit betrug letzten Endes ein Dreifaches der geplanten Zeit. Dies lag daran, dass keiner in unserem Team zuvor einen Film dieser Länge gemacht hatte. Vor allem das Schneiden in einer fremden Sprache, und die Zeit, welche für die Übersetzungen aufgewendet werden musste, hatten wir unterschätzt. Hinzu kamen immer wieder technische Problemstellungen, welche wir zu überwinden hatten, bevor wir weiterarbeiten konnten. Dadurch standen wir andauernd unter großem Zeitdruck, baldmöglichst eine fertige Version des Filmes zu erstellen. Durch die Montage dieses Filmes ist mir jedoch bewusst geworden, dass es wie Murch erläutert, wirklich um ein Erkunden des Pfades geht, einen Prozess der Zeit braucht.

6 *Schlusswort*

Die Schwierigkeiten, bedingt durch die Formatwahl von HDV 720/25p, wären sicherlich zu umgehen gewesen. Eine bessere Planung unsererseits und genauere Recherche über die Möglichkeiten und Grenzen von HDV Offline Schnitt hätten uns viel Mühe erspart. Andererseits konnten wir anhand unseres Workflows unser Improvisationstalent und technisches Wissen auf die Probe stellen, und sind nun um einige Erfahrungen reicher. Bei zukünftigen Projekten mit mir unbekannten Formaten und Schnittsystemen werde ich den Workflow sicherlich vorab testen.

Ich bin mit unserem Film persönlich sehr zufrieden und denke, dass es die Mühe wert war, länger als geplant daran zu arbeiten und letztlich einen authentischen Dokumentarfilm geschaffen zu haben. Ich konnte dabei sehr viel lernen, besonders, mich auf meinen intuitiven Stil zu verlassen, auch in schwierigen Phasen nicht aufzugeben und mich weiterhin mit neuen Techniken und Formaten zu beschäftigen. Dies gibt mir für die Zukunft als Cutterin sehr viel Selbstvertrauen und ich bin gespannt darauf, in welche (Dokumentarfilm-) Themen ich mich in Zukunft hineindenken werde. Sehr gerne würde ich meine Erfahrungen um die Montage beim Spielfilm ergänzen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die uns dabei geholfen haben, diesem Film seine Kraft zu geben.

7 Quellennachweis

Literaturliste

Beller, Hans: Handbuch der Filmmontage. 4. durchgesehene und erweiterte Auflage.
München 2002. TR-Verlagsunion GmbH

Hahn, Philipp: Mit High Definition ins digitale Kino.
Marburg 2005. Schüren Verlag

Monaco, James: Film verstehen. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage.
Hamburg 2001. Rohwolt Taschenbuch Verlag

Murch, Walter: Ein Lidschlag, ein Schnitt.
Berlin 2004. Alexander Verlag

Schadt, Thomas: Das Gefühl des Augenblicks. Originalausgabe.
Bergisch Gladbach 2002. Verlagsgruppe Lübbe GmbH & Co.KG

Schmidt, Ulrich: Professionelle Videotechnik. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage.
Berlin, Heidelberg 2003. Springer Verlag

Strutz, Thilo: Bilddatenkompression. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage
Wiesbaden 2005. Vieweg Verlag

Publikationen

Christina und David Fox: HD bei knappem Budget: Die Kamera
Reihe: Your Vision. AVID Reality. o. O.
auch zu finden unter: http://www.avid.de/de/documents/Lifestyle_camera.pdf#search=%22HDV%20Artefakte%22 (Zugriff am 01.09.06) oder Dokument 1 auf beiliegender CD ROM

o.V.: Einführung in die HD Technologie. Teil 1
Reihe: Your Vision. AVID Reality. o. O.
Dokument 1 auf beiliegender CD ROM

7 Quellennachweis

o.V.: DIVA AVID User Magazin
o.O. Dezember 2005
Dokument 3 auf beiliegender CD ROM

o.V.: Native HDV Editing with Final Cut Pro 5 - FAQ
o.O. Dokument 4 auf beiliegender CD ROM

Late-Breaking News About Final Cut Pro 5
Dokument 4 auf beiliegender CD ROM

Internetquellen

APPLE: Final Cut Pro 5: Erfassung herunterkonvertierter DV-Daten von einer HDV-Datenquelle <http://docs.info.apple.com/article.html?artnum=302965-de> (Zugriff am 19.09.06)

Avid: Einführung in die HD Technologie
http://www.avid.de/de/documents/Lifestyle_camera.pdf#search=%22HDV%20Artefakte%22 (Zugriff am 22.09.06)

HDV-info.de.vu: Linksammlung zum Thema HDV
http://freehost19.websamba.com/sony_hdr-fx1e/hdv.html
(Zugriff am 22.09.06)

JVC: GY HD 100
<http://www.jvcpro.de/jvcpro/index.cfm?loadpage=795> (Zugriff am 25.09.06)

Mediaprofis.net: Tutorials zu High Definition
<http://www.mediaprofis.net/content/view/74/49>
(Zugriff am 25.09.06)

Mediaculture Online: Kay Hoffmann,
<http://www.mediaculture-online.de/Dokumentarfilm.427.0.html> (Zugriff am 01.08.06)

Movie College.de HD Editing
<http://www.movie-college.de/filmschule/postproduktion/hd-editing.htm>
(Zugriff am 27.09.06)

Slashcam: der unabhängige DV-Katalog von Filmen für Filmer : www.slashcam.de
www.film-tv-video.de
www.Wikipedia.de

siehe auch beiliegende CD ROM

Aufschrieb erstes Sichten

Das erste Sichten (ORIGINAL-AUFSCHRIEB)

Szene	Sprache	Besonderes/Auffälliges	Die Szene im Film
1. Fahrt		Platz für OFF- Stimme	Mai's innere Welt
1. Familie	(M -> F)	Die Kiste, gespannte Leute; Zuhörer gespannt/betroffen Mai sehr selbstbewusst Frauen/Männer getrennt Farbig/ Grau-braun Kinder als nächste Betroffene Rhythmisches Klatschen	Aufklärung auch für den Zuschauer -> wie wird B. in BF praktiziert
2. Besuch	(M -> F)	Kein Kommentar	
3. Besuch	(M -> F)	Kein Kommentar	
Chefs de Village	(M -> F)	Viel Text im Off, Männer sind gelangweilt und desinteressiert	Vorstellung von Maimouna; Soulé erklärt die negativen Folgen von Mann zu Mann; Kontrast zw. Einverständnis und Langeweile/Protest; Durch die Frage: sie haben trotz Einverständnis nichts verstanden!
Arbeitsbesprechung	(F -> D)	Viel Inhalt des Gesprächs mitgeschrieben, da in Deutsch übersetzt	Soll wie eine Arbeitsbesprechung aussehen, nicht wie Interview, Pafadnam leitet das Gespräch, Soulé und Mai sind wichtig, Inhalte auch!
See in Kaya			
Kaya Waschen	(F -> D)	Teilweise Interview; Wiedererkennung der Kleider = Zusammenfassung des bisher gesehenen, toll WIE sie wäscht	
Interview in Kaya	(F -> D)	Mai hat vor zu Heiraten, konnte die Schule nicht weitermachen, ihre Verantwortung für Geschwister	
Fahrt		Licht u. Schatten sehr schön! Sie fährt auf Horizont zu -> es geht weiter	
Kinovorführung	(M -> F)	sehr dunkle Bilder!!! wenig Schnittbilder wegen Lichtausfall	Probleme mit Technik-> Reportage-Stil Mai animiert und provoziert die Leute (möchte der Priester denn keine Kondome?)
Spiel/Aktion	(M -> F)		
Chefbesuch Poulalé	(M -> F)	Chef kommt mit Männern und Trommeln, Frauen und Männer wieder streng getrennt; Mai wirkt wieder sehr stark	alles sehr ausführlich, das Warten soll auch lang erscheinen -> authentisch, Zeit nur wenig gerafft, Anfang, denn mit einem solchen Besuch beginnt auch die Arbeit!

Aufschrieb erstes Sichten

Besuch Beschneiderin Kouka	(M -> F)	Nicht besonders stark!	
Piboaré		Tag fängt an; Dämmerung ;Beten; Wasser holen	Einsamkeit
Beschneiderinnen	(M -> F)	Eine muss das Modell noch mal erklären, Aussage/Angriff? Mai antwortet sehr selbstbewusst; Unterschrift Fingerabdrücke	Mai kennt Probleme durch Beschneidung persönlich, Vernarbung; Geburt; Beschneiderin erklärt Geburt bei Unbeschnittenen/Beschnittenen; Frau, die im Gefängnis war Tanz als Auflockerung/Aufatmen/Pause im Film, Mai fährt weg, Musik klingt während Fahrt nach
Markt	(M -> F)	Mann mit Nähmaschine, Schuhmacher, Frauen mit Kindern	Keine Stimmungsbilder -> wir sind mit Mai auf dem Markt
Kochen in Piboaré	(F -> D)	Interview	Szene aus ihrem Leben, sie erzählt im Off
Die Freundinnen	(F -> D) (M -> F)	Mädchen machen Haare !!!Du bist eine Nomadin du hast schöne Haare, du weißt, mein Liebling ist nicht da, Mai mit Kind, sie singen, wenn ich nicht arbeite, bin ich in Kaya bei meinen Freundinnen, ich bin gerne überall, manchmal reden wir über die Männer, aber du hast einen Freund, Mai hatte einen Freund, IWENN ES LEBEN GIBT, GIBT ES HOFFNUNG !könnte ein Ende sein!	Mädchenhafte Szene, Mai mit ihren Freundinnen -> soll relativ lang und ausführlich sein
Dorf morgens		Leute verrichten ihre Arbeit (ich dachte, es sei abends)	
Boussouma morgens	(M -> F)		Früh morgens, Tag fängt an, Mai ist bei ihrer Familie, parallel Dorf morgens, Mai arbeitet bei ihrer Mutter, man merkt, dass sie diese Arbeit sonst nicht macht, Mutter belehrt sie, sie fühlt sich trotzdem geborgen und ist glücklich!

Aufschrieb erstes Sichten

Mai mit (männlichen) Freunden in B.	??? (F -> D)	Kinder sind „Spiegel“ der Kamera!!!! Unterschied Männer- und Frauenfreundschaften, in Boussouma ist das Leben anders als in der Stadt	Versuch, es zu schneiden...
Stampfen mit Frauen und Waschen mit Mutter	(M -> F)	Sie wird wieder von Mutter belehrt, Mutter nicht so ganz zufrieden? Lustig und herzlich, Mai bekommt den Rhythmus nicht hin, sie lachen...	Das Mädchen, das auch nicht alles kann und mal klein und schwach ist... Die Bindung zu ihrer Mutter
Mutter spinnt vor dem Haus		Sehr ruhig und schön, friedlich, lustige Spinnvorrichtung mit den Füßen, Geschwister,...	
Besuch bei Neugeborenem einer Unbeschnittenen	(M -> F)	Schwach! RAUS!	
Mai auf Moped		Vorderrad, Schwenk hoch, sie lächelt, HN sehr schön, Berge im Hintergrund,... Sie kommt zuhause an	
Vater ist zurück	(M -> F)	Essensvorbereitungen sehr nüchtern beschrieben. Vorstellung Familie: Mai lacht und ist glücklich	
Busfahrt nach Ouaga		Nachdenkliches Gesicht, Maimouna spielt mit ihrem Handy	
Madame Poyga	(F -> D)	Gespräch zw. Mai, M. Pafadnam, Madame Poiga über die Schwierigkeiten bei der Arbeit, Mai erzählt ihr ihre Probleme bei der Arbeit und bekommt Rat, nicht aufgeben, durch Aktionen (Kino, Theater) immer weiter machen! Besprechung von weiteren Strategien	

Erklärung:

(M -> F) Mooré auf Französisch übersetzt (konnte ich sprachlich nicht verstehen)

(F -> D) Französisch auf Deutsch übersetzt (konnte ich verstehen)